

turi, chiar și pline țărănească coaptă în cuptor cu lemne, toate amestecate cu mărfuri de bazar: pantofi, genți, rochii, haine, cămăși, ciorapi, blugi, ceasuri cu cuarț, transistoare și case- sete cu muzică africană, fel de fel de mărunțișuri și de suveniruri, cărți, multe cărți cu preț redus, mult mai scumpe decât cărțile noastre cu preț întreg. Toate aceste tarabe se ramificau pe străduțele înguste cu bolți și arcade din jurul pieței.

Am trecut apoi prin poarta Sainte-Claire, situată în apropierea mănăstirii Clarisселor, clădire care se află și astăzi aproape intactă și am început să urc piepș o străduță strim- tă și abruptă pe panta dealului pe care se află castelul. După cinci minute de urcuș, eram în piața din fața vechiului turn de intrare, cea mai veche porțiune a castelului, datînd din secolul al XII-lea. Castelul a fost reședința ducilor de Gene- vois-Nemours, apoi a ducilor de Savoie. Astăzi este centrul cultural al orașului, găzduind un muzeu per- manent, numeroase expoziții oca- zionale, precum și saloane pentru recepții.

De la Castel am urcat spre un mic platou, unde se află o construc- ție impozantă prin dimensiunile sa- le, mănăstirea «La Visitation» și de unde se poate admira întreaga panoramă a orașului, a lacului, a munților Veyrier și Parmelan, în spatele cărora se ascunde, la o depărtare de vreo cincizeci de kilo- metri, masivul Mont Blanc.

Coborînd și traversînd strada Sainte-Claire, am ajuns la una din- tre cele mai ciudate și mai celebre construcții din Franța, Le Palais de l'Isle, o fortăreață de mici dimen- siuni, clădită pe o insulă în mijlocul canalului Thiou, o clădire masivă, pe o bază triunghiulară, care pare o galea ancorată în apele limpezi și vijelioase ale canalului. Parcă te aștepți ca, dintr-un moment în al- tui, să ridice ancora și să pornească la drum. A fost pe rînd: prima reșe- dință a castelanilor de Annecy, în- cepînd din secolul al XII-lea, apoi sediul administrativ al orașului, se- diul judecătorei, casa tezaurului, închisoare. La ora cînd l-am vizitat, găzduia o amplă expoziție retros- pectivă Jiri Trnka. Ambianța ve- chiului castel, sălile austere consti- tula o ambianță foarte potrivită pentru punerea în valoare a operei marelui cineast ceh dispărut acum zece ani.

După atmosfera încărcată de e- moție a expoziției, o plimbare pe cheul plin de flori colorate al cana- lului Thiou se impune de la sine. Străbătînd străzile vechi, cu vitrine și reclame noi, am ajuns în fine la Casino pe malul lacului, cu ape incredibil de albastre și limpezi, care leagănă pe undele lor celebrele le- bede albe sau negre și reflectă cul- mile semete ale munților din jur.

Acesta este Annecy pentru călă- torii obișnuiți, care-l vizitează ca simpli turiști sau purtați de cine- știe ce interese grabnice și impor-

tante. Dar Annecy înseamnă și alt- ceva, deosebit de important pen- tru o categorie aparte de «micro- biști» (deși nu este vorba de fot- bal), care din doi în doi ani, în anii fără soț, invadează orașul liniștit cu o frenezie rară, accelerînd viața orașului și făcînd-o să pulseze în- tr-un ritm trepidant timp de cîteva zile, în zilele lungi cu nopți scurte ale lunii iunie și pe care le scurtea- ză și mai mult prin gălăgia lor exu- berantă, susținută uneori pînă în zori.

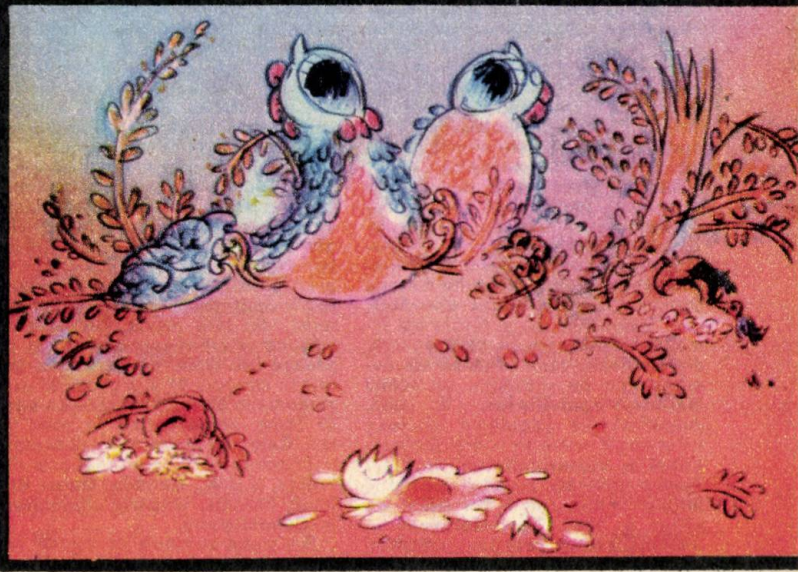
Nu mai este Annecy — orașul, ci

Annecy — Festivalul. Casino-ul la care mă opriseam cu cîteva rînduri mai înainte este tocmai sediul Festivalului, centrul atenției și punctul de atracție al autorilor de filme de animație din lumea întreagă. Pentru cîteva zile, realizatori, animatori, sce- nografi, producători, distribuitori, critici, ziariști, foarte mulți studenți, tehnicieni și desenatori, conturiști și coloriști, operatori de imagine și sunet, monteurii din toată lumea fac din Annecy un adevărat Babilon,

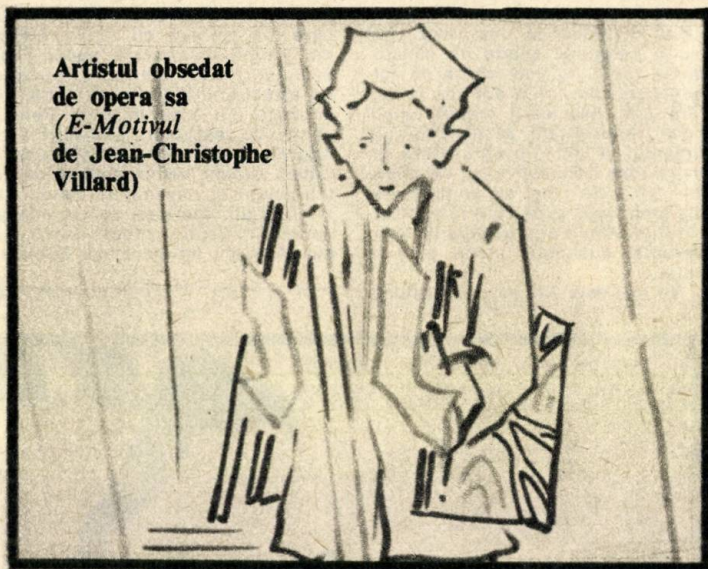


Un imn închinat copilului
Pas cu pas de Faith Hubley

A la Gopo, despre puterea de a crea, dar și de a
distruge (*Tot-nimic* de Frederick Back)



**Artistul obsedat
de opera sa
(E-Motivul
de Jean-Christophe
Villard)**



În care se suprapun și se amestecă toate limbile pământului, se discută cu aprindere și pasiune despre filme și despre tehnica lor, despre idei și zone de investigare artistică, despre destinul animației și capacitatea filmelor de a capta și reține atenția și interesul spectatorilor.

Istorie și statistică

«Zilele Internaționale ale filmului de animație» de la Annecy au ajuns în acest an la a 12-a ediție. Prima ediție a avut loc în 1960, când un grup de animatori din cadrul Festivalului de la Cannes au propus municipalității din Annecy să se transfere întrecerea de specialitate a filmelor de animație din târgul vedetelor de pe Coasta de Azur în capitala departamentului Haute-Savoie. Acea primă ediție a beneficiat de un juriu de prestigiu prezidat de John Hubley. De atunci Festivalul și-a consolidat cu fiecare ediție prestigiul și renumele său internațional, fiind un forum de lansare și recunoaștere a unui mare număr de celebrități din lumea animației.

Încă din 1960 își ia zborul spre notorietate realizatorul ceh Bretislav Pojar, cu filmul său **Leul și armonica**, distins cu marele premiu al Festivalului. În 1962, marele premiu este acordat englezului George Dunning, pentru **Omul zburător**, care a deschis noi și fertile căi filmului de animație. În 1963, alt ceh, Jiri Bredecka face o adevărată demonstrație de măiestrie cu filmul **Gallina-Vogel-Birdae**. În 1965, Jean-François Laguionie își vede încununată prima sa operă, **Domnișoara și violoncelistul**, iar Peter Foldes primește premiul special al juriului pentru filmul **Un băiat de viitor**. În 1967, Teru Murakami — Japonia, este laureat pentru **Sutlul**. După o scurtă întrerupere, Festi-

valul se reia în 1971. Realizatorul iugoslav Boris Sajtina obține marele premiu ex-aequo pentru **Tinăra mireasă**, readucând la ordinea zilei filmul satiric. În 1973, **Frank Film** al americanului Frank Mouris, încununat aici cu marele premiu, va primi după câteva luni premiul «Oscar» pentru cel mai bun film de animație. În 1975, regizorul francez de origine poloneză Piotr Kamlen se află în fruntea palmaresului cu **Pasul**. În 1977, canadianul Co Hoedeman își adjucează distincția supremă pentru **Castelul de nisip**. Este de asemenea anul în care filmele canadiene aduse la Annecy primesc premiul pentru cea mai bună selecție. Al doilea premiat cu marele premiu este Paul Driessen (Olanda) pentru filmul său **David**.

Acestea sînt doar cîteva dintre personalitățile consacrate de Annecy. În realitate, s-au remarcat mulți alți realizatori de primă mărime, distinși cu premii mai puțin importante sau nepremiați, fiindcă a fi acceptat cu un film la Annecy echivalează cu un premiu la un festival de mai mică anvergură.

Pentru a ne da seama de amploarea și ecoul internațional pe care l-a avut ediția din acest an a festivalului, aș fi tentat să fac puțină statistică, în ton cu actualul limbaj informațional. Au participat aproape 800 de delegați, dintre care 455 invitați din 35 de țări și 340 delegați din țara gazdă. Un juriu de selecție internațional a vizionat aproape 500 filme, dintre care a admis în concurs 67 și a acceptat prezentarea în afara concursului a altor 55 filme, reprezentînd în total 25 țări. Cele mai multe filme acceptate în concursul acesta au fost cele din Franța, S.U.A., Canada, Marea Britanie, Polonia, Ungaria, Jugoslavia și Cehoslovacia.

S-a putut semna un număr important de debuturi din Franța (6

debuturi), Canada (2), Cehoslovacia (1), Cipru (1), Australia (1) Belgia (1), S.U.A. (1), Grecia (1) și Anglia (1). În afara tinerilor debutanți, au fost prezenți în Festival numeroși tineri realizatori la al doilea sau al treilea film, ceea ce a imprimat Festivalului o anumită tentă de tinerețe și prosepție. Datorită preselecției severe, nu mai sînt acceptate în festival filme improvizate, incoerente sau cu animație facilă; nu mai sînt admise filmele cu o rezolvare plastică demodată, deja văzută. Este adevărat că în acest an nu s-au evidențiat metode și tehnici cu totul noi, nemaivăzute. Dar au apărut înnoiri, perfecționări ale tehnicilor și metodelor cunoscute, clasice, obținîndu-se unele rezultate remarcabile.

Festivalul ca agendă de lucru

A produs o puternică impresie filmul **Dincolo de viață** al canadianului Ishu Patel care, modelînd cu virtuozitate plastilina colorată pe un suport translucid, a stîrnit numeroase aprecieri entuziaste la conferințele de presă și aprinde comentarii printre specialiști, care n-au putut stabili de la bun început în ce tehnică era realizat filmul. **Epoca scaunului** al altui canadian, Jean Bédard, aduce soluții noi în tehnica desenului animat, însușind decoruri arhitecturale complexe care amintesc pictura lui Chirico, case uriașe care se nasc și mor fără zgomot într-o lume ciudată, în care timpul se scurge cu o viteză fantastică. Un alt canadian, John Weldon, dezvoltă virtuțile desenului animat muzical, ilustrînd un cîntec popular, **Plutașul**, în care personajele, riul, pomii, cerul dansează într-un ritm frenetic, perfect sincronizat. **D-I Pascal** al regizoarei engleze Alison de Vere demonstrează noi posibilități de expresie ale desenului animat clasic. O remarcă aparte pentru un desen animat japonez, **Pica Don** de Renzo Kinoshita, realizat cu un realism extrem al imaginii și care evocă halucinant momentul bombardamentului atomic de la Hiroshima. Au apărut apoi unele filme care întrebunțează cu multă măiestrie tehnica deosebit de dificilă a desenului-gravură, ca în **Solnita** al realizatorului maghiar Istvan Orosz sau în **Ediția națională** al canadianului Yossi Abolafia. O combinație a desenului în tus, cu prelucrarea fotografică de tipul solarizării, ne propune filmul **Reflexe** al realizatorului polonez Jerzy Kucia, copiosilor prin tratarea plastică în alb-negru, dar și prin simplitatea și dramatismul subiectului: asistăm la eforturile unui gîndac, de a ieși din crisalidă, în timp ce un alt gîndac mai mare, așteaptă răbdător să-l înghită.

Seria experimentelor este completată de combinația între desen și actori, realizată în chip original în filmul belgianului Raoul Servais, **Harpia**. Într-o atmosferă fantastică este introdus mitul antic al femeii-

vultur care își devorează candidul salvator.

În ediția acestui an au apărut un număr însemnat de filme tridimensionale — o adevărată ofensivă a acestei tehnici, până acum destul de rar reprezentată. Nu e o simplă coincidență faptul că, în paralel cu Festivalul, a fost prezentată o amplă retrospectivă Jiri Trnka, practic întreaga sa operă, cu prilejul comemorării a 10 ani de la moarte. Astfel francezul Olivier Gillon prezintă în debut un film de păpuși după basmul clasic **Barbă albastră**, impresionant prin tratarea realistă a decorului și costumelor, prin tipajele interesante stilizate, precum și prin delicatețea și finețea mișcării. **Vulcanul** realizatorului ceh Jan Seko ne uimește prin dezinvoltura cu care animă pietrele aruncate din craterul unui vulcan, transformându-le în ființe omeneste, animale, plante, obiecte sau construcții arhitecturale. **Turnul lui Dalibor** oferă altui ceh, Ivan Renc, ocazia de a înfățișa o legendă istorică, în spiritul celei mai bune tradiții a lui Trnka. Realizatoarea sovietică Irina Garanina

cu **pas**, semnat de americana Faith Hubley, în maniera desenelor realizate de copil.

În ceea ce privește tematica filmelor acceptate în Festival, atât în concurs cît și în afara concursului, nu s-ar putea spune că abundă, ca în alte dați, temele cu caracter global, despre soarta umanității, nici cele acut sociale, cum sînt subdezvoltarea sau conflictele armate. Totuși, prin excepție, s-au impus atenției. filmul francez **Flagrant delict** al lui Jean-Pierre Jacquet, care transformă statuia libertății de la New-York într-un inger exterminator, **Harlem nocturn** de Pierre Barillet (Franța), dezvăluind condițiile de viață ale populației de culoare din S.U.A., **Trompetele carității** — film iugoslavo-elvețian de Zlatko Pavlinic, despre «ajutorul» acordat de țările dezvoltate țărilor subdezvoltate și altele. În schimb, abundă temele psihologice, introspective, o-nirice, erotice, subiectele morbide sau pur și simplu distractive, dacă lăsăm la o parte basmele, filmele poetice (nu prea gustate de public), fanteziile tehnico-stiințifice sau de-

Reflexe de Keruy Kucia — Polonia

Un mesaj din muzeul dumneavoastră de Lynn Smith — Canada

Epoca scaunului de Jean Thomas Bédard — Canada

Premiul pentru copii și tineret:
Pas cu pas de Faith Hubley — S.U.A.

Premiul pentru prima operă:
Barbă albastră de Olivier Gillon — Franța

Premiul pentru cea mai bună selecție națională:

Grupajul de filme franceze

Premiul Criticii:

«L'Emotif» (Motivul, Emotivul) de Jean Christophe Villard — Franța

Competiția s-a încheiat. Premiile au fost acordate, într-un cadru festiv în saloanele Castelului, de către ilustrul președinte al juriului, Padmashri Jehagir Bhowanagary, în prezența membrilor juriului: Gianalberto Bendazzi (Italia), Jiri Bredka (Cehoslovacia), Kihachiro Kawamoto (Japonia), Caroline Leaf (S.U.A.) și Pierre Watrin (Franța), a lui Charles Bosson, președintele Biroului Executiv al Festivalului, a lui Raymond Maillet, directorul general al Festivalului și a altor persoane oficiale. Sutele de participanți francezi și străini și-au luat rămas bun și-au notat ultimele adrese și-au schimbat ultimele impresii.

În ziua următoare, orașul Annecy și-a recăpătat liniștea și calmul obișnuit. Atmosfera zgometoasă și exuberanța festivalului au dispărut fără urmă, odată cu ultimii participanți grăbiți să prindă autobuzul, trenul... A mai rămas pentru cîteva ore directorul Raymond Maillet, ca să încheie socoteliile și să facă altele pentru ediția următoare.

Și totuși, a mai rămas ceva la Annecy. Există aici un studio de animație «AAA» (Atelierul de Animație Annecy), care ființează din anul 1972. Trebuie menționat că artiștii care constituie nucleul principal al acestui atelier — Pierre Davidovici, Régis Crolard, Isabelle Moulin, Bernard Palacios, Nicole Dufour și alții — au urmat în anul 1971 un stagiu de lucru la studioul «Animafilm» din București, unde au deprins elementele de bază ale animației, sub îndrumarea unor profesioniști români ca Virgil Mocanu, Olimp Vărsteanu, Laurențiu Șirbu, Victor Antonescu, George Sibianu, Bob Călinescu și alții. Rodele acestei colaborări româno-franceze le-am văzut pe viu, vizionînd un grupaj de filme locale, pe 16 mm, filme realizate cu talent și imaginație, la un nivel profesional ridicat, folosind tehnici și materiale diverse, cu subiecte captivante. A urmat o discuție, cum se spune, reciproc avantajoasă.

Astfel, Annecy nu este numai un frumos oraș turistic, nu este numai un mare festival internațional de animație, ci și o fărîmă din prietenia și colaborarea româno-franceză.

George SIBIANU

**Un film
pentru copii,
despre problemele
oamenilor mari
(Violenții
de Anri Kulev)**



realizează, cu un sensibil simț poetic, o tulburătoare legendă de dragoste, **Sărmana Liza**, cu o suită de personaje-păpuși, armonios încadrate în atmosfera unui trg rusesc din veacul trecut. Aș mai putea adăuga coproducția ceho-germană **Rubezahl și femeile cu barbă**, de Sdenek Vins, în care se remarcă tipologia foarte reușită a personajelor și comicul savuros al întâmplărilor, **Rip van Winkle** al americanului Will Vinton, **Jimmy the C.** al altui american Jimmy Picker, **Metamorfoza** sovieticului Roman Kocianov și altele. În pictura animată s-a evidențiat polonezul Piotr Szpakowicz, cu un film pictat sub aparat, **Escapada unui cîine**, în tușe largi, libere, cu atât mai greu de controlat și de stăpînit în animație.

În sfîrșit, trebuie citat filmul **Pas**

monstrațiile de animație pură.

Filmul **Principiul lanului** al colegului nostru Adrian Petringenaru a fost bine primit de publicul exigent și nonconformist al Festivalului. Deasemenea, în presa franceză au apărut articole în care filmul nostru s-a bucurat de aprecieri elogioase. Au fost exprimate rezerve în ceea ce privește caracterul oarecum abstract al temei și dificultatea de vizualizare a unui astfel de subiect.

Palmaresul festivalului

— iunie 1979

Marele premiu ex-aequo:

D-I Pascal de Alison de Vere — Anglia

Dincolo de viață de Ishu Patel — Canada

Premiul special al juriului:

A 8-a artă

Certitudini la „Opera prima“



Vorbind despre debutanți, obișnuim să folosim sintagme de genul «stingăcii inerte» sau «lipsă de experiență», dar nu uităm niciodată să căutăm cu ochi scrutător noul adus de proaspăt sosiții pe tărîmul artei a șaptea sau a opta. În afara eșecurilor evidente, alegem în asemenea situații poziția unui optimism moderat, justificat de așteptarea creației următoare. Încercînd să nu cad în capcana acestor convenționale atitudini, vreau să semnalizez debuturile de bun augur de la studioul «Animafilm». **Zoltan Szilagyi, Nicolae Alexi, Ștefan Anastasiu și Ion Manea** sînt numele unor tineri graficieni care de la terminarea facultății s-au dedicat filmului de animație și care, întrînd aproape simultan în rîndurile creatorilor genului, promit să se constituie într-un nou val. Fără a încerca să schițez imaginea unui hiatus urlaș între cinematograful practicat de ei și al «celorlalți», vreau să evidențiez valoarea deosebită a noilor apariții, caracterizate prin personalitate stilistică, seriozitate tematică și cert profesionalism.

Un film aparte

Filmul de excepție al acestei «noi serii» este **Nodul gordian** realizat de Zoltan Szilagyi. Metaforă filozofică a accesului la cunoaștere, dar și a destinului celebrității, pelicula își construiește demonstrația cu rigoare, dar și cu vocația suspensului. Linia desenului este contorsionată, iar metamorfoza ei neliniștitoare. Personajul care încearcă pe o scenă să desfacă simbolic nodul, aclamat atunci cînd îl taie rapid cu o sabie și huiduit cînd se căznește

**O veste
care s-a lăsat
așteptată:
un nou val
în filmul nostru
de animație!**

nădușit să-l deznoade, este studiat în reacțiile lui cele mai intime. Areele animația urmărește atît de atent detaliile microfizionomice, investindu-le cu valori psihologice. Stilul lui Szilagyi se caracterizează prin intuiție a specificului cinematografic, prin preocuparea pentru dinamismul fiecărui cadru, dar și pentru tensionarea imaginii cu ajutorul elementului sonor. Surprinzător este felul în care el adaptează acestui gen mișcările tradiționale ale aparatului, concepînd liniile desenului după principiul travellingului și panoramicii, folosind parcă transfocatorul și filmarea din mină. Bogată în sensuri, metafora lui nu este confuză, demonstrația își găsește o expresie limpede. Stăpînirea deplină a mijloacelor genului dă senzația unei personalități artistice mature.

Tradiție și inovație

Aminteam la început că tinerii debutanți nu-și propun s-o rupă cu tradiția animației noastre, ci, dim-

potrivă, reușesc să dezvolte laudabil unele din însușirile ei specifice. Calitatea desenului și vocația umoristică sînt două dintre trăsăturile ce o caracterizează și care apar și în aceste filme. În **Zmeul**, Nicolae Alexi își întemeiază dramaturgia pe transformările contururilor grafice. Trecerea desenului din nuanțe «sepiu» într-un registru de intensitate cromatică este un efect însoțit de schimbarea caracterului liniilor. Vi-zuinea adultă asupra lumii și cea infantilă sînt sugerate într-o dure-roasă confruntare. Metamorfoza semnifică, de fapt, atitudinea nostalgică a vîrstei mature, conștientă de îndepărtarea de vremea inocenței. Lumea copilăriei, în care totul se poate, este sugerată de zborul zmeului peste peisaje colorate ce-și modifică grațios înfățișarea și intensitatea luminii. Desenul acestui film aparține unui artist cu un univers plastic aparte.

Preocupat tot de lumea copilăriei, filmul **Căsuța bunicilor** de Ion Manea pledează pentru necesitatea conservării valorilor spirituale tradiționale în epoca tehnocratică. În decorul clădirilor din beton și sticlă, casa bătrînească apare ca un simbol al candorii, spațiu mirific populat de personajele fantastice ale poveștilor. Perindarea imaginilor de basm se petrece într-o metamorfoză de culori și contururi ce simbolizează comunicarea regnurilor și o accepțiune poetică a noțiunii de timp. Alegînd un registru cromatic și muzical al sensibilității, regizorul nu «liricizează», construiește economic și cu simțul măsurii.

Abordînd registrul umoristic, Ștefan Anastasiu dezvoltă în **Trei pastile greu de înghițit** cîteva teme satirice. Critica sa de moravuri vizează cîteva cusururi ale contemporanilor, caricatura fiind dedicată omului «nevricos», birocratului, indolentului sau infatuatului. Autorul încearcă să-și anime subiectele printr-o desfășurare rapidă de gaguri, prin vizualizarea extremă a observației morale. Remarcabil mi s-a părut efortul lui de a traduce în imagini sintagme ale atît de metaforicului nostru grai, efectul umoristic aparînd insolit. Linia caricaturii este esențializată și nervoasă, expresia grafică frizează în filmul său fantasticul și grotescul. Dezvoltarea autorului pe această linie mi s-ar părea salutară acum, cînd preocuparea umoristică a animației noastre a slăbit în favoarea celei lirice.

Depart de stingăcie, semnatarii acestor patru «opera prima» și-au dovedit nu numai vocația, dar și profesionalitatea. Elaborîndu-și cu atenție efectele, lucrînd cu migală detaliile, ei lasă să se ghicească serioasa abordare a genului și dorința de afirmare. Debutul lor simultan este un moment de efervescentă, prilejului instalării unei profitabile atmosfere de competiție. Cu riscul exprimării în clișee gazetărești, declar că aștept cu nerăbdare filmele lor următoare.

Dana DUMA

**Simbolul
candorii
Căsuța
bunicilor
de Ion Manea**



Cracovia XIX

**Cinematografic,
festival
nu înseamnă
festivitate,
ci dimpotrivă:
un prilej
de a întocmi
agenda
problemelor
grave
ale omenirii**



*Alter-ego
de Mihai Bădică
transformă
tema lui Narcis
într-o parabolă
a condiției artistului*

Vocațiile scurt-metrajului



Fără vedete și fără subiecte mondene. Festivalul filmului de scurt metraj de la Cracovia și-a propus să fie o întâlnire pasionantă prin tematica sa. Alegându-și ca deviză «secolul XX», organizatorii urmăresc să adune pelicule preocupate de problemele lui cele mai arzătoare,

evidențiindu-i contrastele și dezvăluindu-i polemic tendințele regretabile. Concentrarea asupra conținutului festivalului nu înseamnă lipsa de grijă pentru atmosfera lui. Locul ales, istoricul oraș Cracovia, dominat de donjonuri și creneluri medievale, dar înșeninat de ornamentele clădirii renaștentiste, devine decorul plin de farmec nostalgic al unei confruntări de imagini în care pulsează prezentul. Agitatul nostru secol se contemplă parcă mai detașat din perspectiva acestui peisaj al de puternic marcat de trecut.

Festivalul internațional este precedat de cel național și amindouă selectează documentare, filme de animație sau ficțiune care nu depășesc o jumătate de oră. Preocupați de valoarea peliculelor selectate, organizatorii urmăresc și furnizarea unei serioase informații despre genurile care intră în atenția sa — și de aceea inițiază o serie de manifestări în afara competiției. La ediția din 1979, s-au putut urmări filme grupate în retrospectiva documentarului polonez, a filmului de avangardă sau în medalionul dedicat regizorului Kazimierz Karabasz. De mare interes s-au bucurat și proiecțiile de informare asupra festivalului cu același profil de la Oberhausen și despre scurt-metrajul canadian. Toate scest informații suplimentare au devenit repere valorice menite să înlesnească aprecierea filmelor din competiție.

O școală națională

Festivalul național, aflat la a XIX-a ediție, a înlesnit o complexă cunoaștere a cinematografiei poloneze, peliculele proiectate aici impunând ideea de școală

națională. Documentarul s-a caracterizat prin consecvență tematică, prin preocuparea pentru problematica socială și modernitatea mijloacelor de expresie. Personajul principal al filmelor de acest gen este omul obișnuit, ferit de un destin spectaculos, cetățeanul care trăiește tracasările și bucuriile vieții de zi cu zi.

Următorul pe agendă (regia Irena Kamienska) este poate cel mai semnificativ titlu pentru această tendință de fotografiere a realității în culorile ei autentice. O femeie de cincizeci de ani, care a lucrat toată viața «pe țărîm obștească», este sărbătorită de concetenii săi cu prilejul aniversării brigăzii de pompieri. Deși orchestra cîntă destul de fals și sătenii dansează stîngaci, bucuria inimoasei activiste este sinceră, momentul devine pentru ea fericirea de a se simți eficientă și îndrăgită.

Tot în ambianța satului se desfășoară discuția reportajului **Ferma** (regia Tadeusz Palka), avîndu-i ca protagoniști pe doi tineri căsătoriți, proaspăt absolvenți de facultate, care decid să se stabilească la țară și să se dedice dificilelor munci agricole.

O problemă mai delicată, dar aparținînd și ea vieții cotidiene, discută filmul **Michał** (regia Grazyna Kedzielska), concentrat asupra destinului femeilor divorțate care își cresc singure copii. Deși tinăra interviuată nu pronunță acuzatoare fraze feministe și nu se lamentează, ochii copilului frustat de iubirea unuia dintre părinți privesc trist și neliniștitor. Deși nu este comentată pe îndelete, spinoasa problemă este enunțată pe un ton polemic.

Preocupat constant de tema războiului, documentarul polonez a inclus și anul acesta în selecție filme ce amintesc ororile celei de-a doua conflagrații mondiale. Dintre ele s-a impus, prin inteligența construcției și prin stilul eliptic, **Privesc la fotografia ta** (regia Jerzy Ziarnik), marele premiat la Festivalul internațional. Răsfoirea unui album de familie evocă

momente fericite din viața unor oameni care nu se deosebesc prin nimic de alții. Ultima fotografie îi arată însă pe fericii protagoniști ai instantaneelor în dosul unui gard de sîrmă ghimpată, pregătindu-se să se imbarce pentru Auschwitz. Efectul este copleșitor și absența cuvintelor sporește valoarea lui emoțională.

Prezent în festival cu două filme, regizorul Krzysztof Kieslowski s-a dovedit încă o dată un strălucit exponent al școlii naționale poloneze. Sobrul documentar **7 femei de vârste diferite**, dedicat celor care se ocupă de balet, reușește să sugereze dramatic viața de sacrificiu a artistului și să puncteze simbolic ciclurile vieții. Conceput în registru satiric, **Punctele de vedere ale unui paznic de noapte** face dovada complexității registrului autorului, capabil de lirism, dar și de tușă caricaturală.

Subiecte de editorial

Caracterizată prin diversitate stilistică, selecția Festivalului internațional a reunit în general filme preocupate de tematica gravă, de probleme cu rezonanță în prezentul imediat. Comună acestor pelicule este abordarea lor ca într-un serios editorial, accesibil și analitic. Enunțarea nu rămîne constatativă, ci se face de pe poziția afirmării unei atitudini.

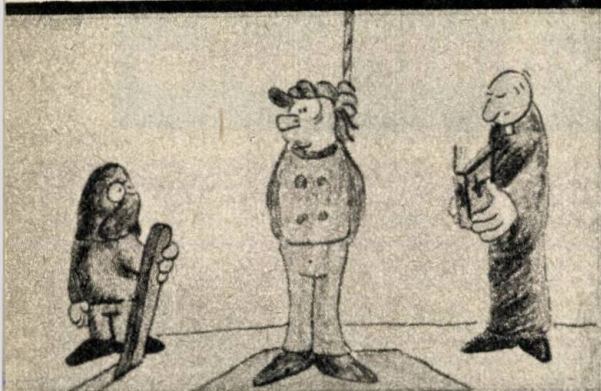
Una din temele cel mai des abordate de acest tip de filme este subdezvoltarea. **Îmblinzitorul** de Joaquin Cortez înfățișează spectaculos perpetuarea unor tradiții pline de cruzime în Venezuela zilelor noastre, iar filmul **Piatra fierbinte** (regia Laksen Lalvani) denunță condițiile feudale de muncă la o mină de cărbune. Estetismul șocant al primului și prea marea

Preocupat de problemele tineretului contemporan, regizorul suedez Stig Larsen întreprinde în **Punk** o anchetă în rîndul adolescenților care au ales o cale jalnică de protest împotriva societății de consum. Murdari, machiați violent, drogați și ascultînd muzici asurzitoare, tinerii «punk» dovedesc o gîndire confuză, iar atitudinea lor nu reușește să schimbe nimic din ordinea contestată în acest mod.

Continînd date de reportaj senzațional, filmul est-germanilor Walter Heynowski și Gerhard Scheumann intitulat **Fugarul din Vietnam** alege soluția expresiei eliptice. Pornind de la o fotografie a execuției șefului poliției sud-vietnameze, dovedită ulterior ca trucată, realizatorii ajung la personajul lor care trăiește azi ca «negustor cîstit» la Washington. Finalul decupează un stop-cadru al odiosului bărbat surzînd, efectul acuzator dovedindu-se de puternic impact.

Alte teme, același secol

Festivalul a cuprins și filme cu teme de mai mică rezonanță, dar preocupate și ele de aspectele semnificative ale secolului nostru. Impresionant prin vigoarea sa mi s-a părut pelicula canadiană **Fă-o cu plăcere** (regia Nicholas Kendall) — reportajul unui obicei specific național. Tinerii obișnuiesc să plece prin țară pentru a planta pomi, cunoscîndu-se mai bine între ei și dovedindu-și în acest fel simbolic eficiența. Asemănător ca temă, filmul cubanez **45 de zile** (regia Rolando Diaz) surprinde cu naturalețe perioada practicii productive a elevilor care, departe de părinți, învață cu plăcere să se gospodărească singuri. Re-

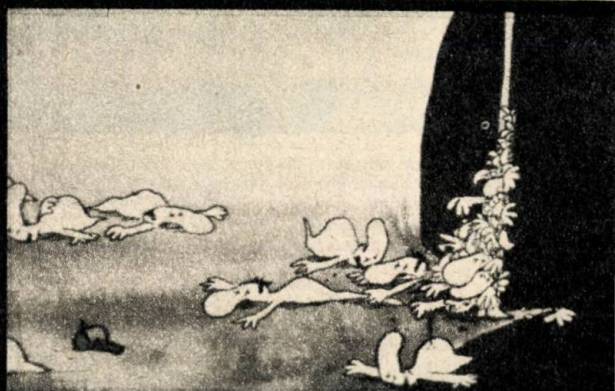


Ironia și parodia rămîn armele de temut ale animației moderne:

Eliberare specială de John Weldon

austeritate a celui de-al doilea nu atenuază forța expresivă a materialului documentar, puterea lui acuzatoare. Mai puțin împlinit artistic, **Pină cînd** al columbianului Bello Ventura, urmărește destinul unei mame care, nevoită să lucreze ca servitoare, își încuie copiii în casă, iar aceștia mor într-un incendiu. Vest-germanul Dieter Kaiser își îndreaptă și el atenția înspre problemele lumii a treia, filmul său **Copiii cu flori** reconstituind ziua unei familii din suburbiile Bangkok-ului, care li folosește chiar și pe cei mai tineri membri ai săi la negoțul de buchete și ghirlande, ocupație care se prelungește pînă după miezul nopții.

Destinul bătrînilor singuri, alt subiect de editorial grav, este ilustrat de filmul american **Ultimul noiembrie** (regia Sue Jensen Weeks). Două octogenare dintr-un orașel al satului Utah, abandonate de toate cunoștințele și rudele, comunică între ele din ce în ce mai rar prin telefon sau prin scrisori cu litere tremurate. Este unul din cele mai emoționante pelicule proiectate.



Baby Story de Bruno Bozzetto este demitizarea comică a «misterului nașterii»

gizorul polonez Bogdan Dziworski reușește în **Olimpiada** să redea poetic aspecte semnificative ale practicii unui sport de popularitate: schiul. Valoros mai ales pentru materialul său documentar, filmul sovietic **Sînt** (regia L. Blechmann) vorbește despre o performanță a medicinei. O femeie cu malformație a cordului reușește să supraviețuiască după naștere și etapele acesteia «aventuri științifice» sînt filmate cu simțul detaliului și al dramatismului.

Impresionînd prin autenticitate, documentarul iugoslav **Ambasadorii filmului** (regia Ratko Orozović) urmărește drumul unei caravane cinematografice ce încearcă să culturalizeze zonele cele mai izolate ale țării. Umorul și duioșia se amestecă în acest film care evocă o practică entuziastă. Dovedind aceeași libertate a registrului, trecînd de la gravitate la umor, regizoarea română Ada Pistiner surprinde în **Unu, doi, trei și...** culisele baletului, vorbind despre dificultatea drumului spre glorie. Observația este atentă, detaliile sugerează expresiv atmosfera de trudă.



Parodia filmului de groază: *Capcana* de Henrik Ryska

Animația în plină formă

Alegînd forma metaforei filozofice, a satirei sau a filmului pilulă, animația s-a dovedit la această ediție în plină formă, în plin efort de înnoire a mijloacelor sale. Tematica serioasă s-a arătat și de data aceasta compatibilă cu dinamismul genului.

Un mit cultural văzut cu ochii prezentului: filmul polonez *Mona Lisa* — *Gioconda* de Tomasz Polog Malinowski



Filmul polonez **Reflexe** (regia Jerzy Kucis), conceput ca o metaforă a ciclurilor vieții, reușește să comunice dramatismul morții și suferințele nașterii. Soluția coloristică a alb-negrului se dovedește eficientă, sporind tensiunea liniilor și a ideilor. Iugoslavul Josko Marusić imaginează în **Perpetuo** o metaforă vizuală a evoluției umanității. Experiențele tragice ale unor oameni devin exemple semnificative și soluții salvatoare pentru alții. Filmul englez **Mondrian** (regia Sheila Greber), exemplar pentru concizia sa, surprinde sintetic specificul și etapele creației celebrului pictor. Filmele românești intrate în concurs s-au orientat tot înspre tematica gravă. **Remember** de Ion Truică se preocupă de ideea de comunicare poetică, iar **Altorego** de Mihai Bădică dezvoltă motivul narcistic într-o parabolă a condiției artistului.

Prin filmele selectate, animația iugoslavă și-a dovedit încă o dată vocația satirică. În **Oratorul** de Branko Ranitović sau în **Imitatorul** și **Scopuri** de Radivoj Graždanović, observația morală devine linie caricaturală, autorii înfierînd moravuri ale unor contemporani puși pe căpățuire prin orice mijloace.

Multe din titlurile selecției de anul acesta au ales calea expresiei parodice. **Capcana** de Henryk Ryska ironizează moda filmelor de groază, iar **U.F.O.** de Krzysztof Kaveski pe cea a literaturii «science-fiction». Realizatorul sovietic A. Kostinski ironizează cu amabilitate în **Contact** celebra peliculă **Întîlniri de gradul al treilea**.

Numele celebre ale animației au fost prezente în festival tot la capitolul creații ironice, italianul Bruno Bozzetto demitizează misterul nașterii în **Baby Story** iar John Weldon reușește în **Eliberare specială** o performanță a umorului absurd. Acest din urmă film este de altfel cîștigătorul unui «Oscar» pentru animație. Genul comicalor metamorfoze a fost deci reprezentat de creații care i-au dovedit vigoarea, inteligența și bogăția de mijloace. Vocația acestor filme nu este numai divertismentul, ele pot discuta cu gravitate și eficiență problemele secolului nostru. Valoarea selecției de animație a confirmat o dată în plus prestigiul festivalului de la Cracovia prilej de cunoaștere nuanțată a preocupărilor și izbinzilor cinematografului de scurt-metraj.

D.D.

Pesaro XV



În ce schemă
se poate povesti,
cum vom fi devorați
de furnici?
(Faza — IV —
distrugerea pământului
de Saul Bass)

Un deceniu în nouă zile



Orice selecție presupune o intenție. Intenția celei de a XV-a «Mostra Internațională del Nuovo Cinema» de la Pesaro, dedicată în 1979 Holly-

woodului anilor '70, a fost să ofere participanților — critici, studenți, cinefili, spectatori pur și simplu, o imagine cât mai cuprinzătoare asupra Hollywoodului din perioada citată. Pentru unii, o imagine «completă» la aceea care se formează oricum văzînd azi un film, mline altul, pentru alții o imagine «în reluare», pentru alții «o consolidare» — ca să zic așa — a imaginii deja create. Evident, nimeni nu și-a închipuit că va fi în stare să vadă cele 80 de filme oferite de Mostra în nouă zile. Selecția Mostrei a fost urmată în mod firesc de selecția participanților. Cine hotăra să aleagă pe criteriul «regizori» se afla în fața unui număr de vreo 20 de nume, imposibil de pierdut. Cine dorea, de pildă, să-și facă o idee despre «cum e cu tineretul Americii», se trezea în fața altei liste de vreo 20 filme, imposibil de pierdut. Dacă te interesa evoluția generală a filmului american în ultimii zece ani, lista creștea considerabil și lucrurile se complicau corespunzător. Adevărul este că nimeni nu voia să renunțe

**În anii '70,
Hollywood-ul
a încercat să scape
de el însuși.
Dar cine
a scăpat vreodată
de el însuși?**

la nimic, toată lumea se arăta interesată de tot. Nici măcar faptul că filmele rula concomitent în trei săli, aflate aproximativ la 15 minute distanță una de cealaltă, nu s-a dovedit o pledică de netrecut. Dacă după jumătate de oră, filmul X se dovedea neinteresant, nimeni nu te împiedica să te ridici frumos și să pornești spre altă sală, adică spre alt film. Timp de opt zile, Pesaro a fost stăpinit de cele mai grăbite ființe de pe lume, care bîntuiau de la «Sperimentale» la «Loretto» (15 minute), de acolo la «Odeon» (alte 15 minute), de acolo înapoi la «Spe-

rimentale» (adunați minutele), o dată dimineața, o dată după-amiaza, o dată seara. Salutul normal, care cere timpul unei opriri pentru o strîngere de mînă, nu mai intra în protocol — cel mult un zîmbet amical însoțit de o bîlfială din cap — în protocol intra automat și rapid întrebarea: «De la ce vii? Cum e?», «La ce te duci? Ce știi despre el?». Întrebări foarte importante, pentru că nu o dată ele răsturnau programul făcut «de acasă», te întorceau din goana după ceva și te aruncau în goana după altceva. Iar goana noastră a tuturor era, la urma-urmelor, goana după imaginea Hollywoodului anilor '70. Exact aceea pe care selecția Mostrei ne-o pune la îndemînă. La capătul ei eram cît de cît lămurii — adică în stare să ne dăm răspunsuri la cîteva întrebări simple:

Ce produce Hollywoodul la ora actuală?

Care sînt temele și problemele preferate?

Ce s-a pierdut și ce s-a cîștigat din unghiul interesului față de o anume tematică, dar și din unghiul mijloacelor de expresie cinematografică?

Care sînt noile forțe, «noile valuri» și cît de noi sînt ele, și cît au rămas tributare fostelor «noi valuri», sau vechiului Hollywood, pur și simplu?

Cît de nouă este deci noua față a Hollywoodului?

Imaginea care mi s-a rotunjit după cele 45 de filme — atît am apucat să văd — adunate la cele vreo 15 pe care le cunoșteam din țară — este aceea a unui Hollywood cu linile vizibile modificate în ce privește tematica, și aproape neatîns în ce privește schema, rețeta, neobosita și imbatabila rețetă hollywoodiană. Pentru că în lupta dintre bine și rău învinge ca întotdeauna binele. The end-ul celei mai nefericite povești de dragoste își găsește o oarecare formă de «happy», nimeni pe lume nu poate să acopere cînstitele intenții moralizatoare ale unui film «despre tineret», etc. Excepții există, firește, dar ele rămîn excepții și nu de ele se ocupă selecția de față. Selecția de față — orice selecție presupune o intenție — intenționează să pună în valoare, regula. Iar regula demonstrează că, practic, orice temă poate să încapă într-una din schemele Hollywoodului de altădată. Unii regizori încearcă să li se împotrivească, alții să le întregască, alții le acceptă. Uneori acceptarea este cînstită, tălășă, alteori peridă, aparentă. Ceea ce nu schimbă cu mult fondul problemei.

Acceptarea mascată

«Am realizat acest film — declară Richard Brooks în «American Film» — octombrie 1977, despre **Sfîrșitul fericit** (1969) — pentru că am vrut să arăt ce se întîmplă în țara asta cu femeile, în cazul în care căsnicia lor nu merge.» Deci, **Sfîrșitul fericit** ar fi un film despre condiția fe-

**Despre
«condiția
femeii»,
în stilul
și în memoria
vechilor
povești
de dragoste
hollywoodiene
(Sfîrșitul
fericit
de Richard
Brooks)**



meii, un film cu probleme sociale, dar el se așează voit, din primele momente, în vechea schemă hollywoodiană a filmului de dragoste. Ca să ajungă la «ce se întâmplă cu femeile în cazul în care căsnicia lor nu merge», Richard Brooks arată repede cum se mărită fetele — fetele romantice, romantismul născut și întreținut de vechile povești de dragoste ale Hollywoodului, de multele filme cu Clark Gable și Claudette Colbert, cu Spencer Tracy și Katharine Hepburn. În cinci minute și în câteva scene, filmate cu o tandră ironie, în stilul și în memoria filmului american de dragoste, Richard Brooks ne arată începutul love-ului în acest story cu miză socială. Ea e tânără și frumoasă (Jean Simmons), el este tânăr și frumos (John Forsythe). Frumos ca frumoșii actori americani din frumoasele filme hollywoodiene de altădată, adică «bărbat», adică simpatic, adică expresiv, frumos ca Clark Gable și Spencer Tracy, actorii ei preferați din minunatele lor filme preferate de ea, atât de preferate încît se străduie să le aducă în viața ei, în viața lor, în love story-ul lor. Strădanie pe care regizorul o subliniază apăsător. Cele

cinci minute de început sînt tot atîtea minute de zburdălnicie pe zăpadă, de hohote zglobi și priviri fericite urmate de momente intime la masă, mină-n mină, ochi în ochi, urmate de momente intime — decente intime, pentru că Hollywoodul de altădată... pe blana din fața căminului, cu șampanie și sărutul tăiat acolo unde trebuie. La capătul acestor cinci minute, ea renunță la studiul ca să-și urmeze marea dragoste, atât de hollywoodiană. Cînd au trecut aceste cinci minute, au trecut și 16 ani. Tabloul s-a schimbat pe măsură. Blana din fața căminului a fost dată uitării. În prim-plan este acum bucătăria în care ea apare somnoroasă și vizibil plictisită să pregătească micul dejun pentru el și pentru copil, căci după 16 ani... Tabloul nemulțumirii se completează: ei pleacă la birou, ea rămîne acasă cu menajera, rămîne chipurile să pună la punct detaliile aniversării celor 16 ani de căsătorie. De fapt, înghițind tot timpul pastile și mesetecînd amintiri neplăcute (o altă aniversare, de pildă, total eșuată), femeia se pregătește să plece de acasă, să fugă din căsnicia ei ratată, pentru că tot Richard Brooks în același

interviu declară: «Am încercat să spun că dragostea presupune trei personalități. Bărbatul este o personalitate, femeia alta. Împreună ei dau o a treia personalitate. Dacă unul din ei renunță la personalitatea sa, cea de a treia nu se realizează». Observația este foarte exactă, ea explică eșecul cuplului de față, femeia a renunțat la personalitatea ei renunțînd la studiul, așa că totul e împiedicat. Ea trebuie să plece în căutarea personalității proprii. Cinematografic, și observația regizorului, și explicația sînt expediate în cea mai perfectă schemă hollywoodiană a anilor '50. Femeia nu pleacă de acasă oricînd și oricum, ea pleacă spectaculos în chiar ziua aniversării. După care viața — viața în persoana unei foste colege care a trăit liberă pînă acum, dar acum și chiar sub ochii eroinei noastre se mărită totuși — o «învață minte», așa încît se întoarce nu acasă, nu la soț, dar prin preajmă. În orașul lor, unde se înscrie la universitate, urmînd să-și redobîndească astfel personalitatea pierdută cu 16 ani în urmă. Iar într-o seară, la ieșirea de la cursuri, cine o așteaptă? Soțul. Sfîrșit fericit.

Un alt fel de sfîrșit fericit, numit însă în căutarea fericirii, de Robert Mulligan folosește același altot — temă socială nouă, schemă hollywoodiană veche. De astă dată, doi tineri studenți care se iubesc, s-ar și căsători în condiții normale, adică, dacă el n-ar călca cu mașina, evident fără voie, o bătrînă doamnă, drept care urmează să execute un an de închisoare. Băiat de familie bună (bunica lui are chiar un palat de casă pe care vrea să i-l lase moștenire, dar el nu, nu vrea palatul, el vrea să se țină pe picioarele lui, ținutul pe picioarele proprii fiind unul dintre noile mituri ale vieții și cinematografului american), tînărul s-ar supune pedepsii, dacă în închisoare n-ar descoperi absurdul sistemului justiției pus pe căutat nod în papură și nu pe făcut dreptate. Așa încît, el fuge cu o ușurință demnă de filmele celei mai demne scheme hollywoodiene, de sub pază și, cu complicitatea — furioasă complicitate a bunicii care nu mai are cui lăsa castelul —, și cu înțelegerea tatălui, care este un tată foarte modern, fuge împreună cu logodnica în Canada. Filmul este plin de personaje hollywoodiene de ieri și de azi: bătrîna bunică, tatăl înțelegător, iubita preocupată intens de politică, însuși tînărul cuminte la început și revoltat pe parcurs, revolta echivalînd cu o «prise de conscience». Personajele sînt tipice, acțiunile lor sînt previzibile, iar previzibilul este semnul schemei. Copleșit de cantitatea de previzibil a filmului său, regizorul încearcă un final de suspens: mașina cu care vor să fugă tinerii îi lasă în drum, în disperare de cauză se găsește un avion particular plătit cu bani grei (banii bunicii), dar omul cu avionul este

nespus de dubios, atât de dubios încât pînă în ultima clipă, cea a decolării, soarta tinerilor atîrnă de un fir de ață. Încercarea de ieșire din schemă favorizează însă firesc alunecarea în altă schemă, și anume aceea a sfîrșitului palpitant la capătul unui film lipsit de palpiti.

Acceptarea fătîșă

Blume îndrăgostit de Paul Mazurski (1973) povestește și el eșecul unui cuplu și încercarea de recuperare a unei povești de dragoste, dar într-o schemă mai nouă și în altă culoare. Miza nu mai este «condiția femeii», ci condiția bărbatului. A bărbatului-fluture, îndrăgostit de fiecare floare, dar mai ales de floarea părăsită. Iar floarea părăsită e soția. De data asta însă soția nemulțumită nu mai înghite pastile, ci se consolează cu un frumos hippy muzician — hippies ăștia calmi, surzătorii și înțeleghătorii, pentru că nu investesc nimic în nimic, sînt o mană cerească pentru soțiile «în cumpănă», drept care sînt și foarte prezenți în filmele «despre amorul conjugal eșuat». Consolarea soției (Susan Anspach) îl pune pe un jar atât de mare pe fostul soț (George Segal), încît se apucă să-și recucerească soția. Și cum toate căile pașnice dau greș, omul o ia pe calea violenței. Un soț violindu-și fosta soție, lată o imagine care nu mai ține de vechea schemă hollywoodiană. De vechea schemă ține rezultatul ei: din acel viol, cuplul se alege cu un copil. Spre deosebire de Richard Brooks, Paul Mazurski respectă schema doar atît cît îi permite să-și desfășoare cu lux de amănunte și cu un umor scris-nitor, ca nispul în dinți, «cărăghioasa poveste de dragoste» — cum au tradus italienii acest **Blume îndrăgostit**. Dacă teoria lui Brooks era împlinirea fiecăruia întru împlinirea cuplului, teoria lui Mazurski este împlinirea dragostei — a dragostei nebune, nebune, nebune — fără de care nici un cuplu, oricît de împlinit ar fi el pe plan social, nu rezistă pe plan uman.

Acceptarea schemei cu umor și ironie este și mai vizibilă în **Minnie și Moskowitz** (1971) de John Cassavetes. Minnie este o femeie foarte frumoasă și foarte singură, proaspăt părăsită de iubitul foarte însurat. O romantică și ea — ca și eroina lui Brooks — «mîncătoare» de filme vechi, dar genul ei nu este Clark Gable, genul ei este Humphrey Bogart, mai ales în **Casablanca**. Moskowitz este și el un singur, în ciuda unei legături cu o jună încîntătoare, și el romantic, și el iubit de filme vechi și de Humphrey Bogart cu care, evident, nu seamănă nici pe departe. Ca aspect, e un fel de hippy: plete blonde unduioase sau adunate într-o coadă, mustați pe oală, zîmbetul pe buze. Ca temperament, e un «dur», oricum un brav, gata să se bată cu oricine întru apărarea

onoarei unei femei. Ca ocupație, paznic de mașini. Deci doi căutători ai aurului numit «marea dragoste», care ajung la capătul unor lungi conflicte legate și dezlegate cu o plăcere diabolică și talent la fel de Cassavetes, acolo unde dorea, de fapt, fiecare: într-o familie cu o droaie de copii. Ajung, așadar, acolo unde se cade să ajungă potrivit nu numai schemelor Hollywoodului, dar și schemelor vieții. Numai că în mina lui Cassavetes, schema pleznește de haz, ea este pusă în pericol la fiecare sută de metri (exceleantă «vederea» între mame în cursul căreia amîndouă încearcă să-și convingă progeneriturile că nu au ce căuta unul lîngă celălalt) și finalmente sare în țandări exact cînd s-a așezat mai bine, adică în final. Pentru că imaginea familiei fericite — mama, tata, copiii, buniciile — conține o cantitate de ironie egală doar cu cantitatea de idilism oferită de «poză». Ca cinematograf, **Minnie și Moskowitz** este un regal. Cassavetes și-a făcut filmul într-o joacă nebună de-a «ciné-vérité-ul». Cele mai compuse cadre par surprinse pe viu. Cele mai artistice situații trăznesc de adevărul situațiilor din viață. Actorii se mișcă și vorbesc ca și cum aparatul de filmat s-ar afla undeva pe lună. Legăturile dintre personaje sînt legăturile din viață, nu numai, dar și pentru că regizorul și-a «făcut» distribuția «în familie». Minnie Moore este Gena Rowlands, soția lui; mama Rowlands este Georgia Moore, mama personală a actriței;

milie», pentru că cele trei actrițe sînt în primul rînd extraordinare actrițe, și abia pe urmă soția, mama, soacra... Dacă Richard Brooks și-a construit filmul cu tot respectul cuvenit schemei hollywoodiene, Cassavetes s-a strecurat în schemă ca o tonă de dinamită într-un munte.

Viața dilată schema

Cam așa ar fi dorit să procedeze și Allan J. Pakula prin **Dragoste, suferință și tot restul** (traducerea literală ar fi fost «Dragoste, suferință și lucrul ăla blestemat»), numai că subiectul lui era prea aproape de **Love story** ca să scape cu una cu două din dulcea cușcă a schemei. Dar cum Pakula nu e George Segal, love-story-ul lui, chiar dacă nu aruncă schema în aer, cel puțin îi îmblîzește liniile. Începînd cu eroii și sfîrșind cu soarta lor. Pentru că nu mai avem de-a face cu doi tineri frumoși, ci cu un tînar, foarte tînar (Timothy Bottoms) oarecare ca înfățișare, foarte aproape de eroul din **Love Story** ca stare socială și o domnișoară mai tomnatică (Maggie Smith), plină de complexe, de inhibiții, deci explicabil refractară ideii de dragoste, întîlniți din întîmplare în același autocar ce urmează să străbată Spania. În Spania, el a fost trimis de familie să-și uite crizele de astm, ea a venit să-și uite nu se știe ce durere. Tomnatica și inhibata domnișoară Fisher nu e

Fascinația
bătrînelor
genuri asupra
tinerilor
nonconformiști
(Dillinger
de John Milius)



mama Moskowitz este Katherine Cassavetes, mama regizorului, evident. Cassavetes însuși apare în rolul iubitului părăsitor. Numai interpretul principal — Seymour Moskowitz, nu face parte din familie, în schimb îl cheamă Moskowitz. Un film «în familie», dar nu «de fa-

lipsită de un anume farmec personal, la care foarte tînărul și sensibilul Walter reacționează mai întîi timid, apoi din ce în ce mai hotărît să cucerească fortăreața de tăcere și durere care este Miss Fisher. Miss Fisher, la rîndul ei, este sensibilă la suferințele tînărului astma-



Un inconfundabil
aer hollywoodian,
la suprafața unui
indiscutabil
refuz al schemei
(*Cușca lui Mafu*
de Karen Arthur)

tic, dar nu suficient pentru ca să-și înfrângă inhibițiile. Ea îl privește ca pe un copil bolnav și cere să fie privită ca un tovarăș de călătorie înțelegător. El o privește ca pe o femeie și pretinde să fie privit ca un bărbat. În trepte, inteligente trepte regizorale, privirile se modifică. Friend-story-ul devine love-story, un minunat dar imposibil love story, pentru că durerea pe care o poartă cu sine Miss Fisher nu este cauzată de o «criză existențială», ci de o boală mortală. Fără îndoială, **Dragoste, suferință și tot restul** este unul dintre cele mai frumoase filme de dragoste din câte a produs Hollywoodul în ultimii 10 ani și nu numai grație temei, ci și cantității de viață strecurată de Pakula în schemă. Ca și la Cassavetes, arma principală întru dilatarea schemei este umorul. Imaginea domnișoarei Fisher, de pildă, încluiată în closet până la plecarea autocarului ca să scape de prea tânărul îndrăgostit, eliberată de-acolo tot de el și leșind împleticită în valul de hirtie igienică (ce voal de mireasă!) sau încercarea ei de «sinucidere» ratată, pentru că surprinsă tot de el, el care, tânăr-tinăr, astmatic-astmatic, dar știe că viața e frumoasă și merită trăită, așa încât deschide larg ferestrele, exclamând patetic: «Viața e minunată!» fix pe imaginea unui convoi

funerar, sînt doar două modeste exemple de încercări reușite de a îmblîzi minunata schemă a minunatului film hollywoodian de dragoste. Îmblîzire, citită în sensul umanizării ei.

Acceptarea schemei apare și mai vizibilă în **Faza IV-a — distrugerea pămîntului**, science-fiction de Saul Bass, film care, la prima vedere, pare a fi despre distrugerea Terrei, nu de bomba atomică, nu de extraterestri, ci de furnici, niște furnicute acolo, în stare să lase golul cel mai gol pe unde trec, iar la a doua vedere apare ca o parabolă politică ce pune în circulație ideea conflictului dintre civilizația occidentală și forța multîmilor «necivilizate», acest film care nu avea nimic de-a face cu schema hollywoodiană — nu numai că o acceptă, dar se și sprijină pe ea. Pentru că, în povestea celor doi oameni de știință — unul vîrstnic, celălalt tînăr, primul încercînd să distrugă poporul furnicilor, cel de al doilea să-l înțeleagă și să stabilească un dialog cu el, elementul-cheie este, în cea mai bună tradiție, femeia. Mai exact, o fată care, în revolta ei copilăroasă, sparge vasul în care sînt ținute furnicile supuse studiului, drept care toată acțiunea științifică eșuează.

La rîndul său, Paul Williams, într-un film greu de încadrat într-un

gen, deci, în idee netributar unei scheme anume — **Nunzio** — plătește și el tributul cuvenit. Îl plătește printr-un happy-end (deobicei bu-suiocul se drege la final, de unde și abundența happy-endurilor) — dar îl plătește în felul său, adică puțin pe dos. **Nunzio** este povestea unui handicapat, un tînăr de treizeci și ceva de ani, rămas în mintea copiilor, ziua băiat de prăvălie care duce mărfa la domiciliu, iar în timpul liber «zburător», superman, care se visează salvator de vieți omenești. American de extracție italiană, Nunzio are o familie iubitoare și înțelegătoare, dar care nu reușește pînă la capăt să-l spulbere senzația handicapului. Așa încît, după multe experiențe nefericite (dintre care și o tentativă de mariaj cu o frumoasă vînzătoare și ea înțelegătoare, dar măritată pînă peste cap), Nunzio fuge de-acasă. Fuga lui strînește nu numai panica familiei, dar și un incendiu, iar în timpul incendiului, Nunzio, cel antrenat îndelung în ale zborului, reușește să salveze un copil și pe mama lui, paralizică. Handicapatul devine un erou, iar ultima imagine din film, poza «smile» pentru presă, în mijlocul familiei și cu salvații alături, sugerează un happy-end de toată frumusețea. Un



Schema cu umor
și ironie
(Minnie
și Moskovitz
de John Cassavets)

happy-end în ghilimele însă. Citit mai atent, filmul lui Paul Williams scapă și de happy-end și de schema căreia i s-a supus aparent. Pentru că adevăratul mesaj al acestui **Nunzio**, sfîșietor omenesc, nu are nimic de a face cu schemele. Fiecare — vrea să spună regizorul — sîntem buni la ceva. Nici o pregătire, nici chiar aceea înconștientă, de biet tîmpit, nu e gratuită. Vine o clipă în care, deștepti sau nu, normal sau handicapați, putem fi de folos cuiva...

Cea mai spectaculoasă încadrare în schemă — spectaculoasă pentru că marcată de refuzul ei — este aceea a filmului **Cușca lui Mafu**. Film independent, semnat și realizat de una dintre cele mai interesante femei-regizor ale Americii, Karen Arthur, o Ingmar Bergman în fuste, interesantă dar și incomodă, pentru că temele ei nu sînt dintre cele preferate de cinematograful hollywoodian. Pe Karen Arthur o pasionează universul femeii, dar nu universul femeii în general și conexiunea lui imediată la realitățile sociale, pe ea o pasionează în special spațiul intim al universului feminin. Psihologia femeii, generată mai puțin de condiția socială, și mai mult de condiția biologică. Nu

femeia-fenomen, ci femeia-caz. Uneori patologic, ca în **Cușca lui Mafu**. Povestea a două surori, una normală (Lee Grant), cealaltă (Carol Kane) dezechilibrată pînă la demență de moartea tatălui. În nebunia ei — formă de neacceptare a morții părintelui, un paleontolog preocupat de Africa — fata a făcut din uriașul lor casă un muzeu-sanctuar, înțesat cu obiecte de cult și costume, și ținut sub valuri de muzică africană. Un sanctuar devenit spațiu de oficiere a riturilor africane, dar și spațiu-martor al crizelor ei de nebunie. Obsesia fetei este Mafu. Mafu însemnînd în limba zulu — nor. În mintea rătăcită a copilei, tot ce e nor, tot ce stă în calea soarelui, trebuie eliminat. Eliminat, adică închis într-o cușcă, pus în lanțuri și lăsat să moară. Mafu-norul sînt rînd pe rînd un urangutan, iubitul sorei, apoi sora, apoi ea însăși, pentru că, după moartea sorei, alt nor n-a mai rămas în calea soarelui. Nici subiectul, nici tratarea — o minuțioasă analiză a stărilor psihologice și a balansului permanent dintre normal și patologic — nu țin de filmul hollywoodian, ci de filmul european. Chiar și sursa de inspirație, piesa lui Eric Westphal, «Tu și norii tăi» este de extracție europeană. Și to-

tuși, **Cușca lui Mafu** are, în luxuranța mizanscenei, a costumului și a decorului, un inconfundabil aer hollywoodian.

Nostalgia declarată

Cînd nu este prezent în schemă, cînd nu este «citată» în temă, cînd nu a marcat cu vechile lui filme caracterul unor eroi moderni, Hollywoodul este evocat în filme care reiau vechile teme ale anilor '30. Fenomenul devine foarte interesant cînd evocarea este făcută de tineri. Tineri îndeobște și foarte talentați și non-conformiști. Cazul lui John Milius, scenarist printre altele, la **Și acum Apocalipsul** de Francis Ford Coppola, care a debutat în 1973 cu **Dillinger** — scenariul și regia.

Dillinger nu reface numai viața celebrului gangster, ci duce mai departe, cu seriozitate, cu dragoste așa spune, genul mult iubit al Hollywoodului, mai ales de ieri, dar și de azi: filmul cu gangsteri. Iubit nu doar de Hollywoodul-instituție, ci și de Hollywoodul-creatie, pentru că nu o dată el, filmul cu gangsteri, a fost porțita prin care au scăpat în lume cîteva idei despre raportul individ-

societate, despre raportul America-americanii, despre conștiința individului în conflict cu conștiința societății, etc. **Dillinger-ul** lui John Milius propune imaginea unui personaj de legendă, care face parte dintr-o Americă și ea legendară. Simpatia lui Milius se îndreaptă clar spre personaj și nu spre societate. Nostalgia nu se manifestă față de epocă, ci față de acel individ-reacție la epocă. Milius nu face apologia gangsterului, pe el îl fascinează o personalitate. Dar îl fascinează în așa măsură, încât sărind grațios

Această Bertha care trece din brațele primului iubit — sindicalistul — în brațele trișorului de cărți, apoi își regăsește iubitul, și-l pierde tot în focul evenimentelor, ajunge la «cea mai veche meserie din lume», își regăsește iubitul, regăsire plătită cu viața lui, pentru că el, iubitul, era căutat de poliție, iar ea, Bertha, a fost momeala — devine încetul cu încetul imaginea Americii anilor '29. Ca și Bertha Boxcar, trecută din mână în mână, pierdută, regăsită, umilită și iubită, totuși iubită pentru că... America, America!

Ar fi o copilărie să le dăm uitării. Pentru că atunci ar trebui să dăm uitării tot, începând cu David W. Griffith și sfârșind cu John Ford, Raoul Walsh, Hathaway, William Wyler, etc. Nostalgia tinerilor nu plutește în gol, ea stă pe un teren solid, Hollywoodul este legat de America, precum America de Hollywood, cu o mie de fire. Și această nostalgie se măturisește — ca să ne întoarcem de unde am plecat — nu numai în filmele despre America de altădată, ci mai ales în filmele despre America de azi. Nu numai



**Îmblinzirea
schemei prin umanizare
(Dragoste,
suferință și tot restul
de Allan J. Pakula)**

peste cai, dă faimosului personaj o dimensiune aproape poetică.

Aceeași Americă a anilor '29, dar într-o imagine mai complexă, creată sub semnul unei ironii lucide apare în filmul lui Martin Scorsese, **Boxcar Bertha**. În traducere italiană (Scorsese fiind italian de origine, nu m-ar mira ca titlul să-i aparțină), **America 1929: Exterminați-o fără milă!** America «în criză», din care Scorsese scoate o adevărată arcă a lui Noe, plină ochi de toate «speciile sociale»: un vagabond, un sindicalist, un negru, un trișor la jocul de cărți, etc. Puntea de legătură este Bertha Thompson, supranumită «Boxcar», pentru mania ei de a călători. Bertha este o victimă a crizei din '29. Ea a rămas singură pe lume, pentru că tatăl ei, la rîndul său victimă a sus-numitei crize, devenit pilot, s-a prăbușit cu avion cu tot.

Scorsese își joacă această carte cu două fețe în glumă, aparent în glumă, cu zîmbetul pe buze, cu ironia în virful degetelor, pînă în final. Acolo, jocul se răstoarnă. Comedia anilor '29 devine tragedia Americii, a unei Americi care nu mai e Boxcar Bertha, ci sindicalistul crucificat de poliție pe un vagon de marfă. Un vagon care pornește încet, apoi din ce în ce mai repede, și străbate peisajul unei Americi prin care au trecut multe trenuri în viață, ca și în filme.

Nostalgia tinerilor regizori nu se îndreaptă, deci, spre spectacolul unor teme, ci spre spectacolul unei istorii generatoare de legende. Legende pe care, vrînd-nevrînd, uneori vrînd una și reușind alta, alții știind exact ce vrea, Hollywoodul le-a scos neconținut la iveală în sute de filme.

În respectul sau acceptarea fățișă sau mascată a schemei, nu numai în rapelul tandru la filmele de altădată, dar și în liniile personajelor și în atmosfera lor interioară. Se cultivă romanticii și poveștile romantice. Se cultivă revolta și poveștile revoltate. Se cultivă conformismul și conformismul conformismului. Se cultivă bunii și răii și lupta dintre ei. Se cultivă lupta sub toate formele ei sacrosante: pentru dreptate, pentru libertate, pentru egalitate socială. În schemă sau pe lângă ea, se «poartă» tot ce se poartă de o viață în filmul hollywoodian.

Hollywoodul-instituție și Hollywoodul-creator nu pot scăpa de sine însuși.

Dar cine, cine pe lume, a scăpat vreodată de sine însuși?

Eva SÎRBU

scriitorii și filmul

Cu inima bătînd

**MALRAUX,
CINEAST**



«Importanța cinematografului este aceea de a fi prima artă mondială. Puterea imaginii învinge diferențele de limbă.»

André Malraux

Romancieră (de trei ori distinsă cu premiul Academiei Franceze), ziaristă, critic de cinema, adaptatoare a numeroase filme străine, Suzanne Chantal o întâlnește în 1932, la hebdomaderul literar al prestigioasei «Nouvelle Revue Française» — *Marianne* — pe tînăra debutantă a anului, Josette Clotis, al cărui roman «Vreme de restrînte» fusese foarte bine primit de critică și de public. Din acea clipă au fost prietene nedespărțite. Astfel Suzanne Chantal a devenit confidenta tînerei romanciere și martorul legăturii lungi și zbuciumate dintre ea și André Malraux.

Moartă în 1944, în urma unui tragic accident, Josette Clotis lasă manuscrisele, corespondența și o sumedenie de note intime răzlețe, prietenei ei, căreia, cu ani în urmă, într-un moment de mare amărăciune îi spusese: «Simt că nimic nu se poate schimba în viața mea. Orice aș face, oricît aș aștepta, oricît l-aș iubi... Tu știi lucrul ăsta tot atît de bine ca și mine, știi că în toți acești ani n-am trăit decît cu speranța că poate, într-o zi... Ai fost «martorul» meu. Poate că eu nu voi mai exista în amintirea oamenilor decît prin mărturia asta. Promite-mi că, într-o zi, n-are importanță cînd, vei scrie...»

După moartea ei, chiar din 1945, André Malraux și autoarea discuteseră între ei eventualitatea publicării unora din materialele rămase. Dar abia peste 30 de ani, Suzanne Chantal va scrie «Le coeur battant» (Cu inima bătînd) — titlul îi aparține însăși Josettei Clotis. Suzanne Chantal reface, selectînd din jurnalul intim, notele și corespondența moștenită, povestea unei vieți scurte și dureroase, povestea de dragoste a Josettei Clotis cu André Malraux care începe din anul cînd acesta triumfa cu «Condiția umană». Josette Clotis a fost martora vieții și carierei unei personalități de excepție a vremurilor noastre și rîndurile ei ne dezvăluie un Malraux necunoscut, secret și profund emoționant.

«Cu inima bătînd» a fost scrisă avînd deplina aprobare a lui André Malraux chiar și o anume participare a lui, prin clarificarea unor detalii, stabilirea unor cronologii, prin cîteva sugestii, și mai ales prin prefața volumului, care vădește o reținută emoție.

Pentru cititorii Almanahului «Cinema» '80, pentru iubitorii filmelor de cinematecă am selectat din această carte acele pasaje care se referă la debutul cinematografic al lui André Malraux, cu «L'Espoir». Păstrîndu-mă strict la textul autoarei, am renunțat la semnele citării între pasaje alese, după cum mi-am interzis orice comentariu de legătură, considerînd că în acest mod factura de jurnal intim a cărții iese mai bine în evidență.

Adina TOMESCU



În 1936 începe războiul civil din Spania, război care — toată lumea o spune și o repetă — nu este decît prologul, repetiția generală a unui alt război, a celui «mare»... Malraux pleacă în Spania, vestile de la el — din Valencia, Barcelona, Albaceta — se încalecă, se anulează. Nesiguranta e totală. Josette știe că el e undeva în plină acțiune, dar știe de asemenea că rolul lui Malraux este mult mai important: «Tu trebuie să scrii. Pentru tine este vital, altfel îți pierzi mintile. Îmi spui că sarcina pe care ți-ai asumat-o acolo e pe cale să fie terminată (erau înlocuiți mercenarii recrutați în grabă și escadrilele improvizate de avioane erau încadrate unor unități bine structurate — N.A.) La întoarcerea ta la Paris vei fi asaltat de mii de oameni. Toți se vor agăța de tine, vor organiza conferințe, mese rotunde, chemări... Ai făcut tot ce se putea face pentru Spania. Acum trebuie să scrii. E și mai folositor. Nimic nu este mai important decît cărțile. Totul pornește de la ele — restul vine de la sine...»

Sosesc trei telegrame succesive care-i anunță întoarcerea acasă. Dar în ajunul sărbătorilor de iarnă, la Sierra de Teruel, escadrila lui Malraux a suferit grele pierderi, el însuși e rănit.

La începutul lui '37, Malraux revine la Paris, dar pleacă imediat în SUA și Canada într-un turneu de propagandă pentru strîngerea de fonduri în vederea organizării ser-

vicilor de ambulanță spaniole. Într-o Franța, începe, în sfârșit, să scrie cartea pe care o avea în minte și care începuse să-l obsedeze: «L'Espoir». Cu întreruperi, firește. În vară pleacă iar în Spania împreună cu Ilya Erhenburg și e gata-gata să moară într-un accident stupid de mașină între Valencia și Madrid. Josette îl așteaptă la Perpignan și-l convinge să meargă într-o stațiune montană să poată lucra în liniște. Acolo, cartea pare să țîșnească fierbinte, viguroasă, densă, ca o împlinire, ca o descătușare.

La începutul anului 1938, «Speranța» e sub tipar. Malraux a început să se gindească la o «Psihologie a cinematografului». Dintotdeauna cinematograful l-a fascinat. De zece ani visează să «scrie» filme, dar e repede descurajat de toate preliminariile ingrate care însoțesc o asemenea tentativă. În URSS, ecranizarea «Condiției umane» se tot amână... Între timp, el se amuză să enunțe — în abstract — teoriile sale despre a 7-a artă: «Un actor de teatru nu-i decât un cap mic într-o sală mare; un actor de cinema e un cap mare într-o sală mică. Infinit avantaj, pentru că anumite momente pe care teatrul nu le poate exprima decât prin tăceri, ecranul mut le-a și realizat printr-o suită de prim planuri a unor figuri omenesti de mare diversitate...» (dintr-un articol publicat în «Verve» — 1939).

În februarie 1938, «L'Espoir» apare în librării cunoscând un mare succes de stimă și de tiraj. Eliberat de roman, Malraux e preocupat acum de filmul pe care ar vrea să-l realizeze după carte. Își dă seama însă că nu va avea niciodată posibilitatea materială ca să poată realiza fresca care se desfășoară în imaginația lui, cu atât mai mult cu cât vrea să nu fie nici controlat, nici constrins, să aibă toată libertatea și să lucreze cu o echipă al cărei rost ar fi numai să-l ajute la destelenirea unui drum pe care el încă nu-l cunoaște, dar pe care vrea să și-l găsească singur. «Înțeleg prin punerea în scenă de către un scriitor — alegerea instinctivă sau deliberată a momentelor (paginilor) de care este cel mai legat, precum și de alegerea mijloacelor pe care le va folosi pentru a le da o importanță particulară» — scrie el.

Face și reface primul său decupaj de zeci de ori. Îl corectează, îl remaniază... Vede și re-vede anumite filme sovietice, și filmele lui Sternberg, Stroheim. Vrea să cunoască tehnicieni de cinema, se străduie să invente un stil nou, să scoată din imagine un impact liric și brutal totodată. În fața oglinzii mimează și repetă secvența — astăzi faimoasă — a mașinii care se năpustește asupra unei mitraliere...

În sfârșit, pleacă în Spania să-și facă filmul. Josette îl însoțește.

Catalonia

Din scrisorile Josettei Clotis către Suzanne Chantal:

*Barcelona — 23 iunie 1938. «Sînt script-girl. Îmi place grozav. Azi am fost după un inginer de sunet, pe front. Pe Ebre, cu barca. La micul dejun am băut o apă mai mult sau mai puțin colorată, care se numește ceai sau cafea și care are un gust oribil... La prînz am mîncat pisică. Nu există țigări. Nu există zahăr. Nu există nimic. Ne gîndim din ce în ce mai mult la mîncare. Vîno. Adu-ne săpun, pastă de dinți, cremă de ras...»

Filmul se face în niște condiții... uluitoare. N-au de nici unele, și dispun de orice! Fiindcă toată lumea le sare în ajutor, toată lumea colaborează, trecători, negustori, chiar și armata — cu condiția să nu fie trimisă în altă parte pentru o sarcină mai importantă. Pe platouri nimic nu poate fi prevăzut: în exterior, pelicula se termină cînd nu te-ai așteptat în studio lumina clipește, scade, se stinge. E imposibil să vezi ceva din materialul filmat, nu există laborator. Totul se face la nimereală, totul se rezolvă prin improvizații. Dar nimeni nu se descurajează, nimeni nu se îndoiește de reușita finală...

André Malraux, la vîrsta «Speranței» — «unul din primele zece, dacă nu unul din primele cinci filme ale lumii (Claude Mauriac)

«O lume fără speranță e irespirabilă»



22 sept. «Ne-am întors ieri de la Tarragona unde am stat 15 zile. Bombardamentele sînt mult mai impresionante decît la Barcelona. Orașul e mic, apărarea antiaeriană insuficientă; auzeam bombele șuierînd ca și cum ne-ar fi venit drept în cap... Dar regiunea este minunată. După tranșee se întind grădini cu smochini, portocali și iasomie. Iar jos, marea... Filmul înaintează ca o broască țestoasă și asta devine îngrijorător. Piedici și greutăți la fiecare pas — în fond aceleași pe care le cunoști, dar parcă în mai rău: pelicula nu

viciul de curierat și... s-a prăbușit. André e din ce în ce mai flămînd. Eu la fel. Am ajuns să ne gîndim doar la mîncare.»

12 oct. «Turnăm la Monserrate — «coborîrea muntelui». Am fost cazați la minăstire unde există circa 1 700 de paturi. Pentru 2 500 de figurați... Pînă să ne dezmeticim noi, a venit un transport cu răniți și paturile au fost ocupate. Soldații-figurați și-au stabilit tabăra la Colbato. «Adunarea» sună la 5,30 dimineața. Lucrul începe la 7 și durează pînă seara la 5,30, ca să nu pierdem nici

Ne mai rămîn de făcut scenele cu sfîrșirea avionului, dar avem nevoie de travelling și de un teleferic uriaș... (aceste turnări nu s-au mai efectuat niciodată, din lipsa materialelor necesare și nici mai tîrziu n-au fost reluate în Franța — N.T.)

26 oct. «De cîva timp bombardamentele nu mai încetează. Trăim într-o continuă crispă. Bubuiturile se aud toată noaptea, toată dimineața, seara... De șase ori pe noapte... de trei ori pe dimineață, bombardamente. Și toate soldate cu morți și răniți!»



«Nu stă în puterile unei civilizații de a se lipsi de visele ei»

mai sosește, nu e lumină, trebuie să hrănim oamenii, să le asigurăm un adăpost; trebuie să facem rost de un tun, de 2 000 de soldați, de 20 de mitraliere, de 4 avionete și... de soarel. Ca să nu mai vorbesc de uniforme, chiple, galoane, autorizații... Și mereu uităm cîte ceva.»

1 oct. «André e foarte prost dispus și are și de ce. De multă vreme nu mai avem curent electric dimineața și nu s-a putut lucra decît de la cinci după amiază pînă la 3—4 dimineața, cînd ar fi o oră ideală pentru un supeu... Dar noi facem foame. Ne-am epuizat toate rezervele și nici un pachet nu ne-a mai parvenit.»

7 oct. «Se pregătește turnarea secvenței «coborîrea din munți». Sîntem foarte îngrijorați din cauza vremii. A sosit din plin toamna, și stăm cu ochii pe cer, urmărind norii... Ca și cum asta n-ar fi deajuns, avionul pe care-l aveam la dispoziție ne-a fost «împrumutat» pentru ser-

o clipă de lumină. Vremea e minunată. Ne e foame. Mîncăm ce găsim — se fac în tabără niște salate enorme din ardei cu ceapă și — cîteodată — fileuri de heringi. Asta și cu vinul roșu spaniol e ceva grozav! Seara ne întorcem puțin nebuni, amețiți de vin și gata adormiți.

În primele zile însă am pierdut un timp prețios tocmai între orele 13 și 15 cînd lumina e așa de bună. Toată lumea lăsa lucrul baltă și se repezea — fără gamele sau linguri — în jurul unui butoi cu lîntă trimis de la Barcelona. Lui André i se făcea greață, dar eu mă instalam acolo, și, așezată pe pămîntul gol, îmi sorbeam cu nesaț lîntea dintr-o cutie de conserve, pe care plini de galanterie meridională, soldații mi-o oferiseră. Cînd am sosit la Monserrate, întendentă spaniolă ne-a dat fiecare cîte o cutie de conserve sudată, dar refuz să mă mai gîndesc la ce se petrecea înăuntrul ei!

Dar în jurul Barcelonei cercul se strînge. Josette refuză să admită lucrul acesta și-i cere prin telegrame presante prietenei ei să vină cît mai repede. Înainte ca Suzanne Chantal să obțină viza de intrare în Spania, toate posturile de radio din lume anunță la 19 ianuarie că Barcelona e izolată de restul lumii și că orice comunicație este întreruptă. Începe exodul. La 26 ianuarie, Barcelona cade. Cu doar o zi înainte, Josette Clotis și André Malraux trecuseră frontiera în Franța, pe la Pertus. Sosesc la Paris abia în 4 februarie.

Cum se termină «Speranța»...

Au salvat tot ce s-a putut. Ceea ce au apucat să strîngă părăsind Barcelona, ceea ce au salvat în cursul îngrozitoarei călătorii într-un camion care traversa în fugă Cata-

Ionica. Catalonia în derută... Ca să salvezi un om, arunci în șant ce ai la îndemână, fără alegere, orice, o valiză, un pachet... Nu avuseseră suficiente cutii metalice, și filmul era ambalat în cartoane și în saci de hîrtie care se rupeau și pelicula se derula prin crăpături...

La Paris, imediat, Malraux caută să se lămurească ce s-a întîmplat cu filmul. Angajează un monteur reputat, pe George Grace, cel care crease filmoteca societății «Pathé-Natan». Și lată-l pe toți la Joinville. O caldă camaraderie îi leagă pe Max Aub — traducătorul și Corgnion — coproducătorul, pe Maréchal, aviatorul care fusese rănit o dată cu Malraux la Sierra de Teruel, și de care nu se mai desparte. Primăvara se anunță minunată.

Filmul este inform. Secvențele turnate sînt admirabile, dar lipsesc contra-planurile, racordurile. Mai trebuie turnate o serie de scene importante. Tot acest pălăjenis de imagini trebuie sortat, trebuie găsite piesele de completare — inexistente la acea oră — ale acestui puzzle uriaș. Săptămîni de-a rîndul, Malraux și monteurul lui inventează, descoperă, acoperă golurile. Cîteodată, cu durere în suflet trebuie să renunțe la imaginile filmate «acolo». Altădată apare o minune: George Grace descoperă acel admirabil zbor de porumbel filmat cu șase luni înainte într-o stradă pustie din Barcelona, pe lîngă catedrală...

Din penumbra în care lucrează fără pauze, amîndoi ies epulzați, cu ochii oboșiți, clipind des. Se reped la restaurantul din Joinville ca să se răsplătească cu cîrnatii «casei» și vin rece.

În aprilie, la Villefrance de Rouergue se filmează ultimile racorduri. E straniu cît de bine seamănă peisajul, coloanele masive romane, femeile cu șaluri pe umeri, bărbații bărboși, îmbrăcați cu jileci negre, cu cei din Catalonia...

Malraux trăiește într-o stare de exaltare. La un moment dat, fusese disperat din cauza filmului, dar acum începuse să creadă că așa cum fusese salvat, chiar mutilat, filmul va fi mult mai răscolitor decît dacă ar fi fost lucrat în liniște și cu toate mijloacele artistice și tehnice la dispoziție.

La 3 iunie 1938 are loc prima proiecție a «Speranței» (care pentru echipă va rămîne încă foarte multă vreme «Sierra de Teruel»). Toți sînt emoționați, cu un nod în gît... Jo-sette are ochii în lacrimi. Filmul se născuse! Și, ca după orice eveniment atît de așteptat, urmează o senzație de mirare, apoi o senzație de gol... Și un botez: la restaurantul spaniol, cu multă «paella» și vin roșu!

Filmul se născuse! Era și timpul. Co-«producătorul» Malraux descoperea cu amuzată uimire că nu-i mai ajung banii nici pentru un bilet de metro...

Traducere și adaptare de
Adina TOMESCU



«O societate fără
valori intelectuale
nu mai e o civilizație,
ci o societate
de infuzori»

Teorie, tehnică și... muzică

Victor Iliu inedit

Filmul nu-i obiect de artizanat

Arta creației filmice este într-adevăr un fel de scriitură a artistului, a regizorului, în care el, «creatorul», nu se află în afara «materiei» operei sale, ci în ea, cu toate atributele lui spirituale, raționale, psihice, morale, cu respirația și gesticulația lui. Materie și unealtă! De aceea filmul nu poate fi potrivit de creatorul (realizatorul) lui ca un obiect exterior lui, pe care-l «fasonează» cu unelte, instrumentele meseriei.

Filmul, cu tot caracterul producției lui, nu-i un obiect de manufactură sau măcar de artizanat.

Un film să fie intensă «aventură» a realizatorului, un fel de «recital» total, în care el să-și epuizeze întreaga lui substanță așa precum dansatorul se exprimă pe sine prin sine!

Cele de mai sus dau cheia a ceea ce se cheamă tonul personal în expresia operei, al acelui indice — inimitabil al originalității, al expresiei totale a personalității creatoare.

«Distanța» se pune între artist și realitate, nu între artist și opera lui. (Opera este expresia secundară în ordinea cronologică a procesului de creație.)

Rățiunea dramatică a limbajului

Nu se înțelege deajuns că limbajul artei cinematografice, tehnica expresiei, a comunicării, chiar dacă respectă regulile fundamentale obligatorii și convenționale ale comunicării ideilor prin limbă (și prin scris), ele nu pot fi reduse la aceasta. Identitatea «procedurilor» limbajului simbolic ideografic (egiptean, chinez, maya) este aproximativă, nu iluzorie. În nici un caz «limbajul» artei nu poate fi rezumat sau identificat la atita!

Oare procedeul filmării în planuri foarte lungi, de sute de metri, are vreo contingentă cu modul analogic, simbolic, eliptic, etc. etc. al scrierii ideografice? Montajul bucatilor diferite, după tehnica lui Eisenstein, Griffith și alții este înlocuit cu «montajul» în cadrul care nu mai tinde la realizarea jocului între două imagini și a derivatei lui în conștiința spectatorului, ci urmează pur și simplu **mecanica atenției**, a deplasării succesive a atenției de la un centru de atenție la altul, în funcție de rațiunea dramatică, etc., într-o bucată de «montaj» lungă și neîntreruptă.

A dormi, a visa

Îmi imaginez o piesă de teatru care să înceapă cu un vis al eroului principal. (Acesta se află în scenă pe un pat sau într-un fotoliu). Visul va fi tratat într-un stil extravagant, bizar, după legile asocierii imaginilor în logica onirică. O anumită doză de straniu va intra în compoziția secvenței respective. Uneori accente scurte, bazate pe non-sens, vor colora atmosfera de coșmar înșeninind frunțile încordate ale spectatorilor.

Visul se va referi la trecut, la un anumit trecut căruia i se va dezvălui prin acest procedeu, tarele cele mai ascunse, dilatăndu-le, exacerbindu-le în oglinzile magice ale somnului.

«A dormi, a visa! A visa, a dormi!»

Nu e vorba de o întrepătrundere a celor două domenii, ci de o dilemă! Ea va «funcționa» în primul act, al călătoriei paradoxale în trecut, ca un ghid nevăzut în spațiul și timpul populate de figuri de ceară, de măști grotestice, de duhuri, de ființe dezarticulate, o zguduitoare, meta-realitate, o proiecție teribilă a unei lumi care-i silite să părăsească istoria.

În continuare, pe acest fundal se va proiecta într-un relief excitant pentru imaginația și interesul spectatorilor, acțiunea eroului principal și a celorlalți eroi ai piesei, eroi care ignorează ascunsele tare ale partenerilor lor.

Dubla luptă a eroului: cu semenii lui, cu monștrii din el (din trecutul lui), lecție de umanitate, de eroism etc, de stăruință. Victorie!

Cîntecul, ca automatism

Contagiunea unei melodii (transmisiunea ei prin mimetism auditiv). Este un fapt psihologic frecvent și cunoscut.

Este un pretext sau un material cinematografic excelent.

Cineva trece pe o stradă. Dintr-o casă cu geamul deschis (sau închis?, dar nu e «evident») se prelinge discret, sau tare(?) un cîntec executat de un instrument sau vocal.

Cel ce trecea pe stradă reia mai tirziu melodia, fluierînd-o sau fredonînd-o. Merge mai departe cufundat în gînduri, cîntînd încetîșor și automat. Se întîlnește cu altcineva care, sub influența acelei surse sonore originare, fluieră sau cîntă conștient și deci mai puternic și mai expresiv, același cîntec.

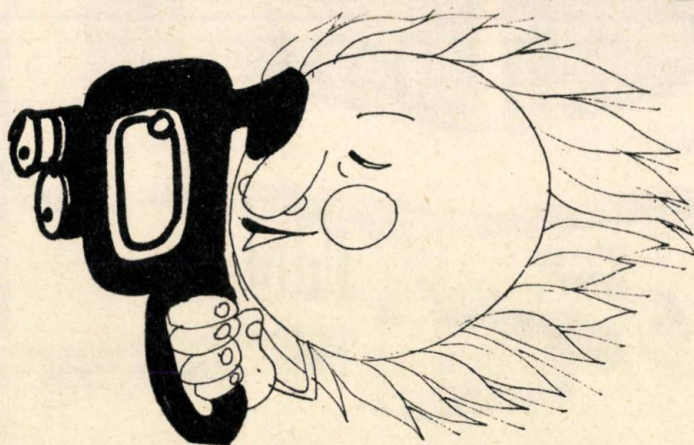
Primul, sub șocul evenimentului, își dă subit seama de automatismul său. Surpriza lui. Încetează cîntecul... celălalt trece mai departe cu melodia.

Acest motiv cinematografic poate fi speculat în multe feluri, după necesitățile filmului.

Victor ILIU

(Texte puse la dispoziția redacției de către
Bianca Sofia Iliu. Subtitlurile aparțin redacției)

Cinematograful



SOLAR



În fața evenimentelor de excepție, omenirea discută, omenirea comentează.

Cîteva ani după terminarea celui de-al doilea război mondial, încheiat apocaliptic cu explozia celor două bombe atomice de la Hiroshima și Nagasaki, subiectul nr. 1 a fost fisiunea nucleară. Atomul, această copleșitoare descoperire ce amenința ordinea naturală a lucrurilor și existența planetei, se cerea explicat, lămurit. Omul de rînd, omul de pe stradă, încerca febril să înțeleagă misterul micro-universului încărcat cu o energie distrugătoare. Peste tot în lume, ziare, reviste, conferențieri făceau eforturi să informeze pe cei neinițiați despre tainele structurii materiei.

Curiozitatea științifică devenise o adevărată maladie. În Lumea Nouă, fostul șef al laboratoarelor atomice de la Los Alamos, dr. J.R. Oppenheimer, dezvăluia misterul particulelor elementare în fața unui auditoriu setos de senzational. În Anglia, profesori eminenți de la Universitatea din Oxford țineau conferințe în cadrul unor societăți înființate ad-hoc, de funcționari, pensionari, agricultori și chiar de domnișoare bătrîne, explicînd în termeni simpli teoria cuantică a lui Planck și modelul atomic de la lordul Ernest Rutherford la danezul Niels Bohr. Și fie că înțelegeau sau nu, oamenii s-au convins de un lucru: în epoca noastră,

specialistul cu preocupări înguste (acuzat, deseori, pe nedrept de formație unilaterală) își dă mîna cu individul de «cultură generală» sau care s-a concentrat exclusiv asupra artelor și disciplinelor umaniste. În fața evidențelor palpabile, cutremurătoare, omenirea a început să învețe fizica.

La numai trei decenii după demonstrația «excesului de energie», omenirea se vede confruntată cu criza «lipsei de energie». Atomul domesticit de minți iscoditoare în sofisticate centrale nucleare, acoperă numai în parte penuria combustibililor convenționali. Energia eoliană și geotermică, forța mareelor și altele sînt luate în considerare pentru satisfacerea, mereu crescîndă a foamei de energie planetară. Și cum bilanțul rămîne pe mai departe deficitar, omenirea a constatat cu surprindere că a ignorat una din energiile primordiale, originea însăși a vieții, soarele. Cele 800 de generații ale lui Alvin Toffler se obișnuiseră să vadă în astrul ceresc un element decorativ al bolții albastre, ceasornic cosmic al bioritmurilor naturale; egiptenii l-au zeificat, țărani și l-au făcut prietenul culturilor vegetale, pictorii l-au fixat pe pînză, operatorii l-au căutat după nori cu exonometrul, orașenii și l-au luat tovarăș de vacanțe «estivale» și abia acum, tirziu de tot, au înțeles că emanațiile soarelui, lumina cea de toate zilele, poate constitui un răspuns la criza de energie.

Imediat după război, inițiații și amatorii, funcționarii, pensionarii, agricultorii și chiar domnișoarele bătrîne făceau eforturi să se informeze asupra energiei nucleare.

Adică asupra «excesului de energie».

Azi, în pragul deceniului al 9-lea, e cazul să facem același efort pentru a înțelege «lipsa de energie» și soluțiile care se impun. Inclusiv în cinematografie

Din nevoie, din necesitate vitală, omenirea obișnuită să stea cu nasul în pămînt, și-a ridicat privirea spre cer și, dintr-un impuls neodarwinist, a început să vadă soarele cu ochi de energetician.

Și din nou omenirea s-a apucat să învețe fizica.

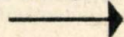




Fig. 1

Cinești și cinefili, să studiem fizica

În numărul pe aprilie al revistei «Cinema» din 1978, publicam o informație culeasă din presa străină de specialitate, cu scopul vădit de a atrage atenția asupra unei noutăți ieșită din comun, din lumea filmului; apariția primului cinematograf solar din Franța (figura 1.). N-am încotro și reproduc: «Inovație în construcția de săli; a fost dat în funcțiune primul cinematograf cu încălzire solară, «Gaumont-Colisée» la Paris. R. Roz și R. Chauvelin, directorii cinematografului, afirmă că utilizarea energiei solare reduce consumul de combustibil convențional cu 50%. Deși rezultatele nu sînt pe măsura investițiilor, directorii sălii continuă să persevereze, gîndindu-se probabil la o veche zicală franțuzească: «nu faci omeletă fără să spargi ouă». Încheiam citatul și mă semnam.

De fapt, știrea la origine era ceva mai amplă. Se spunea, de exemplu, că soluția propusă a constat din instalarea în curtea interioară a construcției, deasupra sălii de cinema, a unui captor solar de circa 100 mp. cu o orientare acceptabilă. Inconvenientul principal al proiectului era umbră clădirilor care înconjoară captorul și însoțirea de iarnă relativ slabă de la Paris. Trebuia deci să se găsească o soluție de a lucra cu fluxul difuz al bolții cerești.

Proiectanții au cerut captorului să

încălzească apa foarte rece care pleacă de la un grup frigorific de la 4 °C. la 10°C. Acest grup transferă căldura pe condensator, amplificîndu-i cantitatea de energie cu 25% și mărindu-i temperatura pînă la 45°C.

Astfel încălzită, apa este utilizată pentru a ridica temperatura aerului cu care se ventilează sala de cinematograf, reducînd necesitățile energetice de la 280 000 kcal/an la 120 000 kcal/an. Și articolul se încheia: În stadiul actual al cunoștințelor, mai mult decît embrionare, se poate estima că această instalație de încălzire solară a permis o economie de 66 de tone de combustibil de calorifer pe an. Urma o schemă rudimentară, după care se puneia punct (figura 2.)

La acea dată, n-am îndrăznit să mă avert în toate aceste detalii tehnice. Mă gîndeam că pentru cititorul neavizat, trebuiau lămurite noțiuni aride de captor solar, energie radiantă, oscilații electromagnetice, spectru vizibil, etc., etc., care presupun cunoștințe, fie și elementare, de fizică. Ori de cîte ori am publicat cite ceva am fost persecutat de ideea de a nu fi înțeles. Și apoi, ce interesează pe cititorul revistei «Cinema», care plătește conștiințios 5 lei la chioșcul de ziare și la prima reacție răsfoiește paginile uitîndu-se la pozele actorilor, cum stăm cu energia solară, fie ea aplicată chiar și la condițiile unei săli de cinematograf?

Dacă o fac acum, călcîndu-mi într-un fel pe inimă, o fac pentru că

responsabilul acestei ediții a almanahului mi-a cerut-o cu insistență, vînd probabil la un proiect românesc similar și la faptul că anul 1980 înseamnă începutul unei adevărate revoluții în gîndirea noastră de energofagi cu sau fără înclinații cinefile.

M-a ajutat mult să pătrund unele aspecte și nuanțe un prieten, arhitect vechi, pasionat și perseverent inițiator al construcțiilor solare în țara noastră, profesor la Institutul de arhitectură din București, care și-a pierdut vremea cu mine în discuții interminabile, mi-a procurat documentația și mai ales mi-a deschis gustul pentru o temă fascinantă și cu mari perspective de viitor.

Cer scuze, deci, cititorului pentru o eventuală plictiseală, dar nu mă pot abține să nu-l pun în gardă că, făcînd accidental coadă la benzină sau la butelii de aragaz (coada este și ea prilej de meditație), s-ar putea să reflecteze mai adînc că **ceva** s-a schimbat în existența noastră terestră, că micile sau mai marile noastre comodități vor depinde din ce în ce mai mult de termodinamică, de captorul solar, de radiația astrului celest.

Și iarăși, vrînd-nevrînd, punem mina pe carte și răsfoim fizica. Sper să nu mi se reproșeze quousque tandem...?

Lumină egal energie

Lumina soarelui este o formă a energiei radiante. Din punctul de

GAUMONT COLISEE

1^{er} cinema solaire

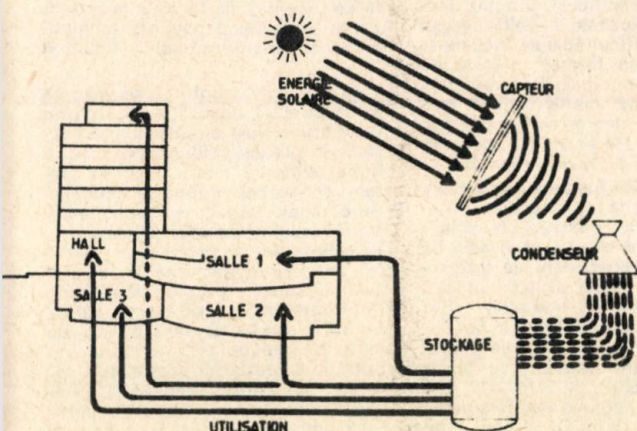


Fig. 2

SCHEMA DE PRINCIPE DE CHAUFFAGE SOLAIRE DU CINEMA COLISEE

vedere al teoriei clasice sau electromagnetice, lumina este acel tip de energie care se propagă în spațiu prin oscilații electromagnetice. Undele radio captate de receptoarele dumneavoastră, emisiunile de televiziune, radarul aeroporturilor, razele Röntgen, cînd mergeți la medic pentru radioscopii, razele cosmice ce lovesc pereții sateliților și capsulelor spațiale, toate sînt și ele forme ale energiei radiante. Comună tuturor este viteza constantă de propagare în spațiu (C), care în vid este de 300 000 km/secundă. Ce le deosebește? Lungimea de undă (λ), adică distanța parcursă în timpul unei oscilații complete și frecvența (ν), respectiv numărul de oscilații pe secundă. De aici formula simplă: $C = \lambda \nu$

Viteza fiind constantă, înseamnă că λ , adică lungimea de undă este

cu atît mai mare cu cît frecvența este mai redusă și invers, cu cît frecvența unei radiații este mai ridicată, cu atît lungimea de undă este mai mică. Lungimea de undă fiind distanța parcursă în timpul unei perioade, ea se măsoară în unități de lungime: kilometri și metri în cazul emisiunilor radio, centimetri pentru radar și transmisiile TV, milimicroni ($m\mu$) pentru lumina soarelui ($1 m\mu = a$ milioanaparte dintr-un milimetru), unități Angström ($\text{\AA}$) pentru razele Röntgen ($1 \text{\AA} = 1/10 m\mu$) și unități X (o unitate $X = 1/1000$ de $\text{\AA}$) pentru razele cosmice.

Frecvența fiind invers proporțională cu lungimea de undă, apare limpede că frecvența, numărul de perioade sau oscilații complete pe secundă este infinit mai mare la

razele cosmice în raport cu cele radio.

Am ajuns astfel la pragul de a trage o primă concluzie importantă pentru scopul nostru: din spectrul larg al energiei radiante, ce se întinde de la undele radio la razele cosmice, lumina solară, atît de familiară la suprafața Terrei, reprezintă un domeniu foarte îngust cuprinzînd ultravioletele apropiate, spectrul vizibil și radiațiile infraroșii. Cea mai mare parte a radiațiilor ultraviolete sînt absorbite de pături înalte ale atmosferei; cele care ajung pe pămînt sînt invizibile ochiului, dar le simțim prezența brînzîndu-ne în vîrf de munte sau pe țărmul mării. Razele infraroșii cu prelungirea lor pînă în zona radiațiilor calorice sînt iarăși invizibile, prezența lor traducîndu-se prin efectul de căldură. Ceea ce «vedem», spectrul vizibil sau «lumina albă» a soarelui este porțiunea cuprinsă între 400—700 $m\mu$ cu întreaga paletă de culori de la roșu la violet.

Este momentul cînd fizicianul îmbracă haina de filozof și poet. Căci ce poate fi mai tulburător decît a explica oamenilor că ceea ce «văd», întreaga imagine optică despre univers și natura trecută prin ochi și creier este fereastra îngustă de 300 $m\mu$. Omul își creează imaginea despre lume prin lumină. Și dacă colegii mei de la ACIN ar fi conștienți că toată arta cinematografică «începe» doar în acești 300 nenorociți de milimicroni, o fărîmă de radiații din spectrul larg al energiei radiante universale, i-ar apuca disperarea de limitele noastre și de răspunderea față de specie, atunci cînd iradiem pelicula la comanda autoritară «motor».

Cunoscînd identitatea luminii, să explicăm de ce Ea este o formă de energie capabilă a fi utilizată în captoarele solare. Răspunsul l-a dat tot un fizician, un mare fizician german, pe nume Max Planck, care, după 20 de ani de activitate în domeniul termodinamicii, face o deducție, verificată ulterior experimental, ce avea să zguduie din temelii toată fizica și o dată cu ea existența planetelor: înțelegerea proceselor din interiorul atomului. La 14 decembrie 1900, Planck comunică în fața societății germane de fizică descoperirea unei constante universale ce-i poartă numele, notată minuscul cu litera «h», avînd valoarea tainică pentru neavizați de $6,5 \cdot 10^{-27}$ erg. sec. Din această zi, există teoria cuantelor, revoluționară, șocantă, înțeleasă mult mai tîrziu în ideea că natura face salturi.

Despre ce este vorba. Din necesități de ordin teoretic, Planck emite ipoteza că fiecarei oscilații complete (amintită anterior) îi corespunde o cantitate invariabilă de energie egală cu $h \cdot \nu$. Lumina transportă deci energie în cantități discrete, bine precizate, sau cuante de acțiune. Energia unei radiații $E = h \nu$ reprezintă produsul dintre h și frec-

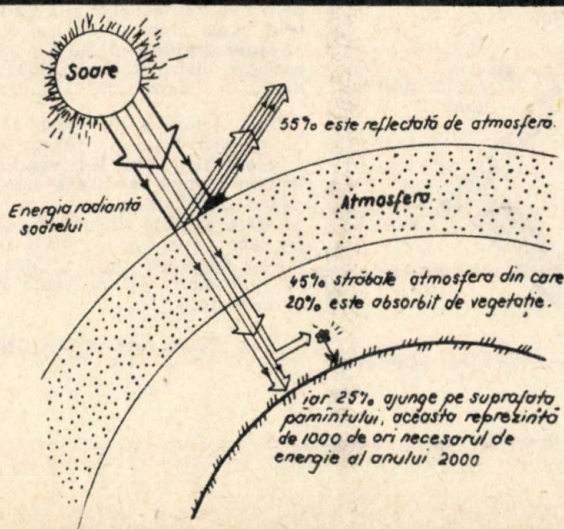


Fig. 3

vență. Cu cît frecvența unei radiații este mai mare, cu atît energia ei este mai ridicată. Pe aceste considerente, razele cosmice au o energie superioară razelor X, după cum radiațiile infraroșii posedă o energie mai mică decît cele din domeniul vizibil.

Lumina albă de zi, aparent omogenă, este compusă la rîndu-i dintr-o suită de radiații cărora le corespunde un număr mare de nuanțe cromatice, reduse convențional la cele 7 culori fundamentale.

Am insistat asupra luminii, formă a energiei radiante, pentru a înțelege mai tîrziu de ce captatoarele solare «lucreză» și iarna, evident, cu randament mai scăzut, cînd componenta calorică este sensibil mai redusă. În meseria noastră de cinești, dovada cea mai evidentă este expunerea peliculei în aparatul de filmat, în care transformările de ordin fotochimic se petrec ca urmare a absorbției energiei luminoase de către halogenura de argint. În felul ei, pelicula cinematografică este tot un gen de captor solar, de altă natură, cu altă destinație, iar operatorii sînt primii beneficiari ai energiei spectrului vizibil înhămat la carul frumosului. Și nu mi se pare deloc exagerat cînd un mare cineast i-a numit pe operatori și fotografi... ucenicii soarelui.

Soarele «ex cathedra»

Soarele emite în spațiu energie radiantă calculată la 6 600 de w/cmp. La limita atmosferei terestre, ea se reduce la 0,14 w/cmp., valoare ce se numește constanta solară. O parte importantă este absorbită de straturile superioare ale atmosferei (dacă n-ar fi așa, radiațiile ultraviolete ar primejdi viața însăși), iar restul (circa 45%) ajunge la suprafața pămîntului. Echivalent în tone de combustibil convențional, energia solară reprezintă circa 65 000 miliarde tone/an, adică de 1 000 de ori mai multă energie decît cea calculată a fi necesară omenirii în anul 2000 (figura 3).

Avantajele energiei solare, excedentară cantitativ, inepuizabilă în timp și nepoluantă, sînt «umbrite» deocamdată de inconvenientele ei: intensitatea relativ scăzută, caracterul intermitent, legat de pendulul zi-noapte, solstițiu-echinocțiu, starea de nebulozitate a bolții cerești și mai ales dificultățile de stocare în comparație cu formele clasice de energie. În condițiile Bucureștiului, energia solară medie zilnică măsurată pe un plan orientat către sud și înclinat la 45° este de 4 000 kcal/mp, respectiv 4,5 Kwh/mp în sezonul cald și de 1 800 Kcal/mp sau 2 Kwh/mp în perioada sezonului rece.

Amplasarea construcțiilor solare trebuie să țină seama de gradul de insolație al zonei, care se traduce prin numărul mediu al zilelor senine, cînd intensitatea radiației sporește considerabil. Statisticile demonstrează că, în condițiile climatice ale țării noastre, se poate conta în medie pe 110—115 zile senine pe an, zonele mai favorabile fiind cele din Delta Dunării cu circa 160 zile senine pe an, litoralul Mării Negre și Valea Prahovei cu circa 140 zile cu cer degajat pe an. Una peste alta, la nivelul întregii țări se înregistrează 2 100—2 200 ore senine pe an, cifre apropiate dacă nu superioare cu cele ale Parisului, unde a avut loc «premierea» cinematografului solar.

Captorul solar

Am subliniat anterior termenul absorbție fiindcă absorbția este cheia de boltă a tuturor transformărilor din natură sub acțiunea radiațiilor solare: chimice, electrice, termice, etc. Rezumîndu-ne strict la cadrul particular al cinematografului solar, absorbția energiei solare de către captor determină conversia ei în energie termică sau calorică.

Specialiștii din acest domeniu îi spun heliocaptor, un convertizor care transformă radiația solară în căldură. De altfel, acest tip de conversie este — cel puțin pentru moment — și cel mai economic, randamen-

tul lui variînd între 50—60%. Captatorul heliotermic realizează practic încălzirea cu ajutorul energiei solare a unui fluid, de obicei apă sau aer, care poate fi utilizat direct la obținerea de căldură (încălzirea sălii de cinema), fie indirect la producerea de căldură sau frig (climatizarea cinematografului) — figura 4.

Constructiv, captorul se rezumă la un strat de absorbție negru, prin interiorul căruia circulă fluidul destinat a prelua căldura, pe care o înmagazinează ulterior într-un sistem de stocaj. Pentru a optimiza fenomenele termice și randamentul transferului de energie, captorul este echipat cu un perete transparent (sticlă, plastic, film translucid) plasat deasupra stratului absorbant, între care se face vid cu scopul de a obține efectul de seră. Efectul de seră se traduce printr-o bună penetrație a radiațiilor solare prin peretele transparent (cca. 85%), printr-un baraj față de radiațiile infraroșii emise de stratul absorbant și printr-o diminuare a pierderilor de căldură datorate convecției.

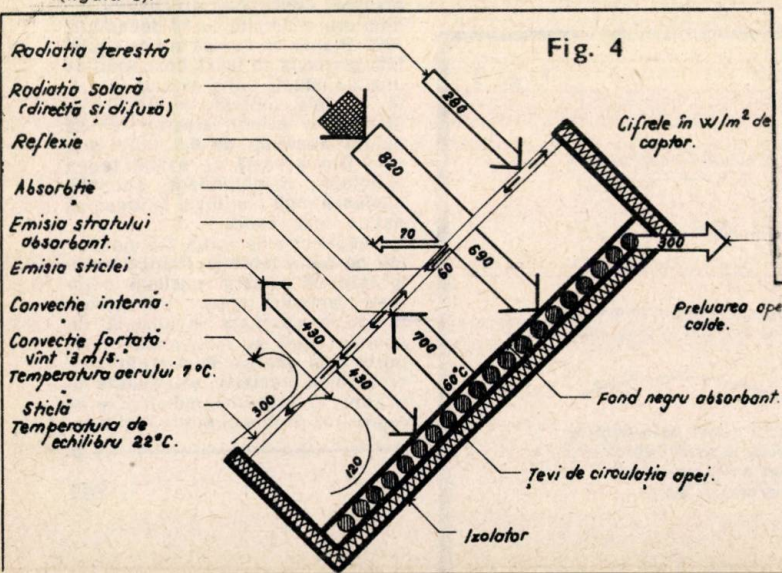
La ieșirea din captor, fluidul încălzit este trecut printr-un rezervor de stocare a energiei termice, capabil să restituie căldura la comandă, atunci cînd captorul nu mai transmite calorii (noaptea sau zilele cu cer acoperit).

Din motive lesne de înțeles, nu mai insist asupra instalației de circulație a fluidului, construcției elementului de stocaj și materialelor din interiorul lui, etc., etc. Cine este interesat să cunoască problema la nivel de specialist, este «călduros» sfătuit să citească articolul «Soarele, acest arhitect» de arh. Sandu Miculescu, apărut în nr. 4/1978 al revistei «Arhitectura».

Subsemnatul nu și-a propus decît să vă sensibilizeze într-un domeniu inedit, arătîndu-vă că se poate și așa. Treaba nu-i simplă și nici ușoară. Pe de o parte, transformarea energiei solare în energie calorică și stocarea ei implică pierderi și costuri ridicate, pe de altă parte, avem de luptat cu noi înșine, cu o mentalitate ce acceptă greu că soarele, acest inepuizabil furnizor de energie gratuită, poate fi o alternativă a viitorului, în condițiile penuriei de combustibili tradiționali.

Dacă totuși, n-am reușit să vă alung plictiseala, îmi găsesc consolarea citîndu-l pe Max von Laue, fizician de talie mondială, care, cu peste 30 de ani în urmă, spunea: «Astăzi, această noțiune de energie face parte din inventarul spiritual al fiecărui om cult». Ceea ce, pe mulți dintre noi, nu poate decît să ne flateze...

Constantin PIVNICERU



Prezența și absența muzicii

**Refuzînd să ne mulțumim
cu discutabila butadă
«muzica de film cea mai bună
e aceea
care nu se aude»,
am solicitat cîtorva compozitori
opiniile lor avizate despre
acest însemnat sector
de creație**



Tiberiu Olah:

Nici cinema mut, nici muzică de concert

Să vă vorbesc despre muzica de film? Dar, de fapt, noi nu mai scriem muzică pentru un film, ci muzici diferite la același film, prin intermediul cărora urmărim să realizăm anumite racorduri dramatice, să stabilim legături lirice sau dinamice între secvențe disparate, să compensăm, prin unități stilistice muzicale lipsa de unitate și de stil a întregului cinematografic. Și aceasta chiar dacă la o epopee istorică — să zicem — sintem nevoiți să folosim la distanță de numai cîțiva metri de peliculă, motive muzicale orientale sau bizantine, în funcție de schimbările rapide de ambianță. Aceasta face din ce în ce mai dificilă munca unui compozitor. În atari condiții, mi se pare oarecum explicabilă tendința unor regizori ai noștri care folosesc — e drept, cu minimă rezistență, fără consimțământ muzicală — colaje muzicale îmbinînd diverse stiluri și renunță la partiturile scrise anume pentru film. În fond și Pasolini a folosit, pentru un film al său, motive folclorice românești foarte vechi și n-a compus special o muzică «antichi-

zantă». Era o greșală? N-aș zice. Ideea mi s-a părut originală, ea fructifica foarte bine atmosfera dramatică a filmului, nu-ți dădea senzația unei audiții de fonotecă. Depinde cît de creator știe să se folosească regizorul de aceste motive muzicale sau de partitura originală. Tristetea e alta: aceea că în general în lume, regizorii gîndesc încă în dimensiunile filmului mut. Ei realizează în decupaj un montaj abstract, nu țin seama de imaginea sonoră. Chiar și aparatele de filmare și înregistrare sînt construite ca pe timpul filmului mut, pe benzi separate; montezi imaginea separat de sunet, și ulterior le amesteci. De aici vine greșala. Gîndim separat, încă din scenariu, volumele sonore și volumele vizuale și nu concomitent, cum ar fi normal. De aceea și ritmul — dacă observați — e ritmul filmului mut. Regizorul lasă personajul să fugă douăzeci de metri, îl filmează și-l montează, apoi îi adaugă «zgometele», ilustrări convenționale ale unui timp real ce-ți dau senzația ilustrării de platou, și nu a vieții așa cum se desfășoară ea — imagine vizuală și auditivă, concomitent.

Îmi visez un film în care să existe de la început această preocupare pentru dubla dimensiune reală și artistică a volumelor; să existe o totală concordanță între dramaturgia imaginii vizuale și dramaturgia imaginii sonore, o simbioză, un sincrétism, o osmoză chiar, ținînd seama că avem de-a face cu o artă dinamică în care relația componentelor e într-o permanentă devenire.

În cele mai multe filme, atunci cînd aceste două planuri nu curg paralel, ele se interferează, dar simți efortul, «lipitura». O coordonare a lor inițială ar duce la un gen complet nou, care nu mai e nici cinema (cinema mut, așa cum îl înțeleg regizorii, doar ca imagine vizuală) și nici muzică (muzica din sala de concert). Sigur că pot exista — dar ca efect urmărit de regizor — aceste două lumi care coexistă pe ecran; ele se pot suprapune, pot fi paralele sau în contradicție, dar, repet, ca efect artistic urmărit din necesități dramaturgice și nu ca efect al unor stîngăcii de concepție, cum se întîmplă de obicei. Această armonie, rezultată dintr-o nouă concepție vizual-sonoră, ar oferi spectatorului o solicitare originală, o senzație nouă, cu adevărat specifică unei arte noi. Imaginea vizuală ar trebui să se împletească într-atît cu muzica, încît să nu ți se mai poată spune la montaj: «taie cinci minute de dialog» sau «mai taie din partitura muzicală». Idealism? N-aș zice — pentru că unii regizori au încercat să realizeze acest deziderat. Ce-a făcut Godard, de pildă? A filmat personajul lui fugind zece minute pe străzile Parisului, dar a luat și «în priză directă» fundalul real al străzii, cu durata desfășurării zgometelor în exterior și nu cu «efecte de stradă» realizate ulterior în cabina capitonată, ca la radio. A luat deci și sunetul «pe viu», realizînd un ciné-vérité total.

De fapt, v-am vorbit mai mult

despre banda sonoră în general și nu despre muzică, cum m-ați întrebat. Dar dacă cerem regizorului să gîndească filmul nu pe porțiuni, ci pe ansamblu, de ce l-am admite compozitorului «separatism»? —

Adrian Enescu:

Muzica - un personaj egal în drepturi

— Stimate Adrian Enescu, la modul ideal, cum vedeți dumneavoastră muzica de film (simptomatic: se spune «a vedea» și nu «a auzi» muzica de film).

— Adevărata muzică de film e cea care se mariază perfect cu imaginea, cu construcția dramaturgică, cu «arcada filmului». Deci muzica devine personaj la fel de important ca și celelalte componente ale filmului.

— Și tot la modul ideal — compozitorul?

— Cred că un adevărat compozitor de muzică de film trebuie să fie un «compozitor total»; capabil să scrie și muzică simfonică, și ușoară, și jazz, și experimentală. Și ideal e să fie și propriul său interpret.

— Teoria ca teoria, dar practica...

— După părerea mea (recunosc, subiectivă!), regizorii noștri tratează din păcate muzica ca element de umplutură. Or, «personajul-muzică» devine «personaj-egal» doar în momentele în care componentele bandei sonore (zgomote, dialog, muzică) sînt perfect echilibrate; eu, cînd scriu muzica pentru o secvență, ascult zgomotele secvenței respective și compun în funcție de tonalitate, de «sound-ul» lor.

— Dar excepții?

— Uite, Dan Pița — un regizor care înțelege care e adevăratul rol al muzicii de film; sau Dinu Tănase — în *Doctor Poenaru*, secvențele de enchainé-uri au fost montate după muzică, în funcție de ritmul ei.

— Ceva din practica laboratorului de creație?

— Pentru mine, partitura muzicii de film arată ca un decupaj regizoral; imaginez o construcție paralelă cu acțiunea dramaturgică a filmului, muzica fiind, practic, un poem, cu puncte «de minimă» și «de maximă», învîluind secțiuni de acțiune.

— Secțiunile, în viziunea lor regizorală...

— Sigur, compoziția cadrului, lumina, mișcarea camerei și a actorilor în cadru, pe scurt elementul vizual, determină stilul de orchestrație. Cînd citesc un scenariu și încep lucrul la un film, încep și căutările «corespondentului fonic» al personajului principal — deci apare un instrument leit-motiv, cu care urmăresc evoluția personajului pe întreg traseul.

— Da, îmi amintesc violoncelul în «*Doctor Poenaru*», sau muzicuța în «*Profetul*, aurul și ardelenii» «*Tănase Scatiu*» era un «conglomerat» de...

— Nai, țambal, cobză.

— Iar pentru «*Ioanide*», ce instrument leit-motiv ați folosit?

— Obolul. Integrînd, bineînțeles, singularitatea instrumentului în amploarea unei orchestre simfonice. E un film pe care l-am așteptat patru ani, o experiență unică, care mi-a impus coordonate stilistice diverse, inedite pentru mine: combinarea muzicii simfonice cu muzica de cadru — cu adevărate citate de epocă. Sper ca muzica să participe ca personaj egal în această semnificativă «frescă socială și politică».

Cornelia Tăutu:

Tonul dă stilul, unitatea filmului

— Stimate Cornelia Tăutu, de la început, colaborarea dumneavoastră cu cinematografia a fost marcată de o recunoaștere unanimă, oficializată și prin premiul ACIN și prin premiul publicului la Festivalul de la Costinești. Deci «Zidul»?

— Un film pe care l-am iubit foarte mult. Vedeți, deși mă ferec de sentimentalisme, față de Zidul am o slăbiciune specială...

— Din punctul de vedere al compozitoareii sau din cel al unui spectator «detașat»?

— Îmi recunosc slăbiciunea față de Zidul din toate punctele de vedere... Oricît aș vrea să fiu obiectivă, mă implic foarte tare în filmele la care lucrez, pentru că-mi iubesc mult meseria. Sună convențional, dar asta este!

— Sună banal întrebarea mea: «dintotdeauna» ați vrut să «vă taceți» compozitoare?

— Da! de unde, visam să devin dirijor!

— Oare unui compozitor cu atîtea «note bune» (la propriu și la figurat) îi mai poate fi teamă?

— La fiecare nou film mi-e teamă, mereu am senzația unui debut. Și mai ales, teama de plafonare... Pînă acum am avut șansa să lucrez cu regizori diferiți, la filme cu tematică diferită. A trebuit să fiu viu interesată de ceea ce vreau să transmit, servind filmul și mesajul său.

— «Rug și flăcără» și «Vacanță tragică». Experiența cea mai...?

— Interesantă? Buzduganul cu trei pecoți! Mi-a pus cele mai multe întrebări cu privire la stil. Era vorba de a topi într-un tot unitar surse muzicale ținînd de muzica medievală cultă, de rezonanțe apusene existente în muzica de curte a acelei vremi și totodată de folclorul româ-

nesc diversificat pe regiuni — totul adus la un numitor comun propriu sensibilității contemporane.

Anton Șuteu:

Singura cale spre originalitate

— Stimate Anton Șuteu, am remarcat, în filmul cu care ați debutat — «*Drumuri în cumpănă*» — rolul de comentator cult și detașat al muzicii. E cumva «programatic» acest rol?

— Am compus partitura «condus» de imagine, cuvinte, joc actoricesc și ținînd cont că muzica e cea care «sudează» numeroasele secvențe...

— Predați «estetica muzicii» la Conservator; care ar fi, ex cathedra, liniile de forță ale muzicii de film?

— Grație limbajului abstract și puterii sale de generalizare, muzica de azi poate crea acel climat psihologic care îl determină pe spectator să urmărească cu un sporit interes acțiunea, cointeresîndu-l totodată pe plan afectiv. În fine, cred că muzica e chemată să imprime scenariului unitatea emoțională și stilistică urmărită de către regizor.

— Toate «punctele» de mai sus subordonează muzica; considerăți imposibilă o... independență?

— Nu imposibilă, ci neavenită. E vorba de o inter-dependență, căci filmul nu poate și nu trebuie să se lipsească de muzică...

— Se pare că muzica de film trebuie să se plaseze la egală distanță între «a i se simți lipsa» și «a i se simți prezența»...

— Totul e să descoperi tonalitatea irepetabilă a filmului la care lucrezi, să-l asimilezi stilul și să-l pui în evidență prin partitură. În fond nu există «muzică de film», ci doar «muzică pentru film»!

— În acest caz, varietatea peliculelor îi impune compozitorului de film o mobilitate specială, dacă nu chiar o «ubicuitate»?

— E adevărat că trecerea de la muzica simfonică sau camerală — la muzica ușoară (chiar și invers!) e o piatră de încercare, îți trebuie o oarecare temeritate, dar dacă filmul o cere... Sigur, veritabila «trecere» nu are nimic comun cu improvizatia facilă; trebuie s-o faci fără să trădezi: nici filmul, nici pe tine — compozitorul; și nici specificul național — singura șansă, de fapt, de a fi într-adevăr tu însuși, singura cale spre originalitate.

Interviuri de
Eugenia VODĂ

● **Autorul des menționate-
lor pelicule** «Începutul» și «Cer

cuvintului», regizorul sovietic Gleb Panfilov, are în lucru un film dedicat relației dintre artist și viață. Acțiunea noului film este plasată în anii '50 și urmărește destinul unui dramaturg care se bucură de un imens succes de public dar care simte că inspirația a început să-i fie secătuită. El pornește prin țară ca să se regenereze prin contactul cu realitățile și oamenii. În acest periplu de-a lungul și de-a latul țării apare, evident, o femeie de un ireproșabil contur moral și această iubire tirzie devine pentru dramaturgul în pană de inspirație, sursa unei schimbări a însăși concepției lui despre viață, despre oameni și despre destinul artistului.

● **Ce crede despre musical-
urile de astăzi** marele Fred

Astaire care la împlinirea vârstei de 79 de ani a ținut să declare: «Nu mă simt de 79 de ani și nici nu aș vrea să mă simt astfel. Când află ce vîrstă ai, lumea pare că te respectă mai mult și în orice caz, te ajută să treci strada... Când sînt întrebat ce cred despre musicalul de astăzi, nu



În filmul american există acum o «promoție» de italieni născuți pe malul Atlanticului. Robert de Niro este alături de Al Pacino în capul listei. Apoi vin regizorii: Scorsese, Coppola, Cimino



În Calvaria, Irina Alferova și-a făcut un strălucit debut, dar cine ar crede că este doar o debutantă. (alături de Penkina, sora ei, în film)

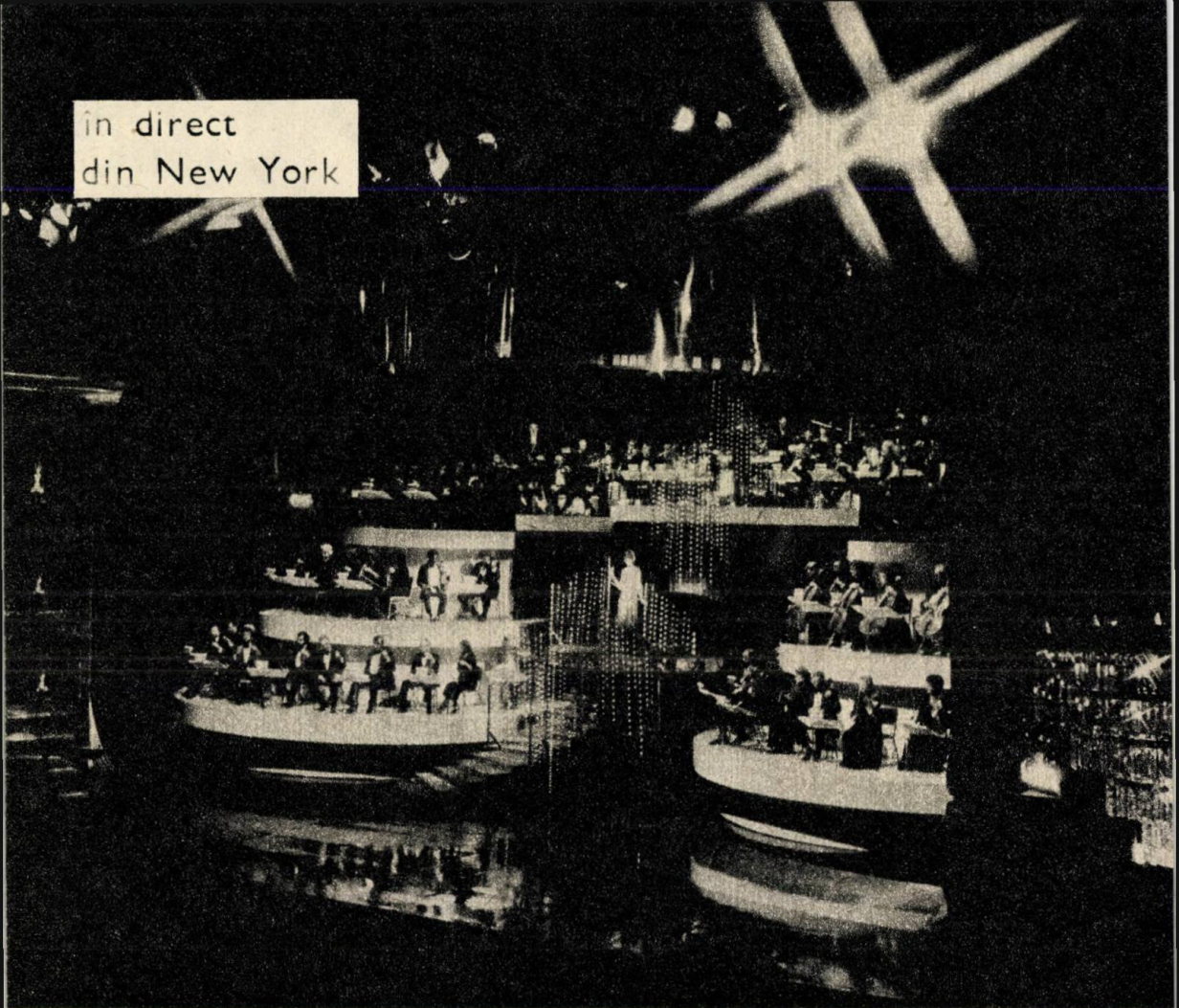
pot să spun decît atît că substanța lui a devenit parcă mai densă (uneori este chiar încărcată). Asta nu e rău, dar ca să fiu sincer, eu mă bucur că pe vremea mea musicalurile n-au fost așa, pentru că eu unul nu m-aș fi descurcat. În mod cert între musicalul de ieri și cel de astăzi nu încap comparație. Ce vreți, lumea evoluează! Dar ca să fiu din nou sincer, aș spune că eu n-aș putea să stau într-o sală înțesată de oameni și să tot ascult niște cîntece plîngărețe și lenese»

● **Filmul de actualitate produs de studiourile ungare, si**

intitulat «Micul Valentino» — în regia lui András Jeles — abordează unele probleme din viața tineretului de astăzi. Este vorba, de fapt, de «o zi din viața unui pierde-vară» — cum ține să precizeze realizatorul — și urmărește evoluția deloc de invidiat a unor adolescenți care o apucă pe drumuri greșite, cu iluzia unui trai ușor, asigurat prin activități necinstite. Filmul pornește de la aspectul facil și uneori «seducător» al vieții duse la vola întîmplării, fără tel mai înalt decît micile matrapazilcuri cotidiene care se adună și dau vieții de bisnitar un profil monstruos.

(Continuare în pag. 176)

în direct
din New York



La ce e bun OSCAR-ul?



1979 care încheie a opta decadă a secolului nostru, a sărbătorit și cea de a 51-a ediție a Oscar-ului. Aceasta a căpătat o semnificație specială.

S-ar părea într-adevăr că Hollywoodul începe să considere tot mai mult filmul ca o artă ce exprimă cel mai prompt și cel mai cuprinzător, viața cu toate mutațiile ei. Este, dacă nu o modalitate de a povesti viața, o modalitate care să facă școală, cum a fost ciné-vérité-ul, o neîndoielnică oglindă a vieții, oricât de dureroase ar fi problemele ei.

Cu aceste gânduri, să le spunem sobre, sînt tentat să pun și întrebarea «Dar Oscar-ul la ce servește?», la ce servesc Cannes-ul și atîtea

și atîtea festivaluri? De astă dată o să încerc să «telegrafiez» o părere referitoare la Oscar, nu înainte de a relata puțin despre atmosfera care introduce anunțarea invidiatelor premii.

Dar iată cum începe o festivitate Oscar: în fața unor tribune speciale, anul acesta foarte spectaculoase, anume ridicate pentru fan-ii filmului, televiziunea își desfășoară o adevărată armada de camere TV ca să-l întâmpine pe invitații al căror renume poate fi măsurat după uralele cu care sînt primiți. Toată lumea aici e îmbrăcată de gală. Toți bărbații în frac, inclusiv cei care cară cablurile televiziunii, portarii, electricienii, etc. La actrițe, politica vestimentară se schimbă. Cu cît o actriță este mai renumită, cu atît eleganța

ei este mai sobră și mai de bun gust. Cu cît ea este mai puțin cunoscută, se îmbracă mai fistichiu, în rochii ultra-decoltate și coafuri de vampă, bineînțeles ca să atragă atenția. Festivitatea asta de intrare în sala propriu-zisă ține aproape două ore. Este parada starurilor, a starletelor și a personalităților care prezidează manifestarea. Toți sînt «atacați» de paparazzi locali și internaționali, toată lumea este expusă la oroire și asurzire, pe de o parte din cauza strigătelor și chiotelor, pe de altă parte din cauza blitz-urilor aparatelor de fotografiat. Victimele paradei de la intrarea în sală sînt «forțate» să zîmbească obiectivelor și camerelor de televiziune și chiar să uite pentru o clipă că sînt oameni ca toți oamenii, cu proble-



mele lor, cu grijile lor și cu bucuriile lor. Din imensa listă de invitați, nu lipsesc decât cei care... nu au venit, unii pentru că filmează în străinătate, alții pentru că au preferat să urmărească desfășurarea în fața micului ecran. În sala Pavilionului Chandler din Los Angeles, ilustrul cortegiu al invitaților de onoare este întâmpinat cu aplauze îndelungate. În sfârșit, se ridică cortina și ea dezvăluie o scenografie care, după umila mea părere, ar fi fost și ea demnă de un Oscar. Anul acesta, onorea de a fi maestru de ceremonii n-a mai avut-o un faimos actor hollywoodian, așa cum se încetățenise tradiția, ci însuși «regele» programelor de interviuri al rețelei de televiziune N.B.C.: Johnny Carson. El este un adevărat recordman de televiziune. Rezistă de peste 20 de ani pe setul de televiziune, ca interviuier. Printre cetățenii Americii de astăzi, el are privilegiul de a fi considerat o «National Treasure», adică o valoare națională cum se spune în România, și cum se consideră în general orice raritate pe lumea asta. 54 de țări și peste 300 de milioane de telespectatori au urmărit festivitatea condusă de el. Deschiderea oficială a fost făcută de președintele Academiei și informația demnă de luat în seamă pe care a furnizat-o el, a fost aceea că membrii activi ai Academiei (adică cei care prin votul lor stabilesc Oscar-urile pe anul respectiv) au vârste de la 8 la 83 de ani. Apoi s-a citit regulamentul, alternându-se totul cu momente de bună dispoziție.

Acestea au fost — în linii mari — manifestările preliminare sau adiacente, mai puțin cunoscute de cei care află doar de lista premiilor Oscar.

Și la ce este totuși bun Oscar-ul? Ca și festivalurile de film, decernarea Oscar-urilor — este un lucru constatat — contribuie enorm la aducerea spectatorilor în sala de cinema. Apoi el este un fel de «injecție psihologică» pentru cei care fac filmele. Pentru actori și regizori, pentru scenografi și tehnicieni. Chiar și pentru producători. Un laureat cu Oscar este nu numai un bun cineast al anului, ci un foarte bun cineast. Poate fi oare «manipulată» decernarea Oscar-urilor? Nu, pentru că investigații foarte severe și statistici după statistici dovedesc că voturile secrete ale celor 3 400 de membri ai Academiei americane de film sînt păstrate cu toată rigurozitatea în safe-urile unei instituții speciale de contabilitate, foarte reputată în America, tocmai pentru că așa cum umblă vorba la Hollywood, în cetatea filmului nimeni nu poate păstra nici un secret. Pecetea tainei care se pune peste voturile membrilor Academiei, îi înnebunește chiar și pe criticii de profesie, ale căror pronosticuri nu prea se nimeresc, iar cînd se brodesc în proporție de 80% aceasta este chiar o performanță. Pentru că nimeni, absolut nimeni nu poate afla cu o clipă mai devreme



După
o «injecție
psihologică»
(Jane Fonda)

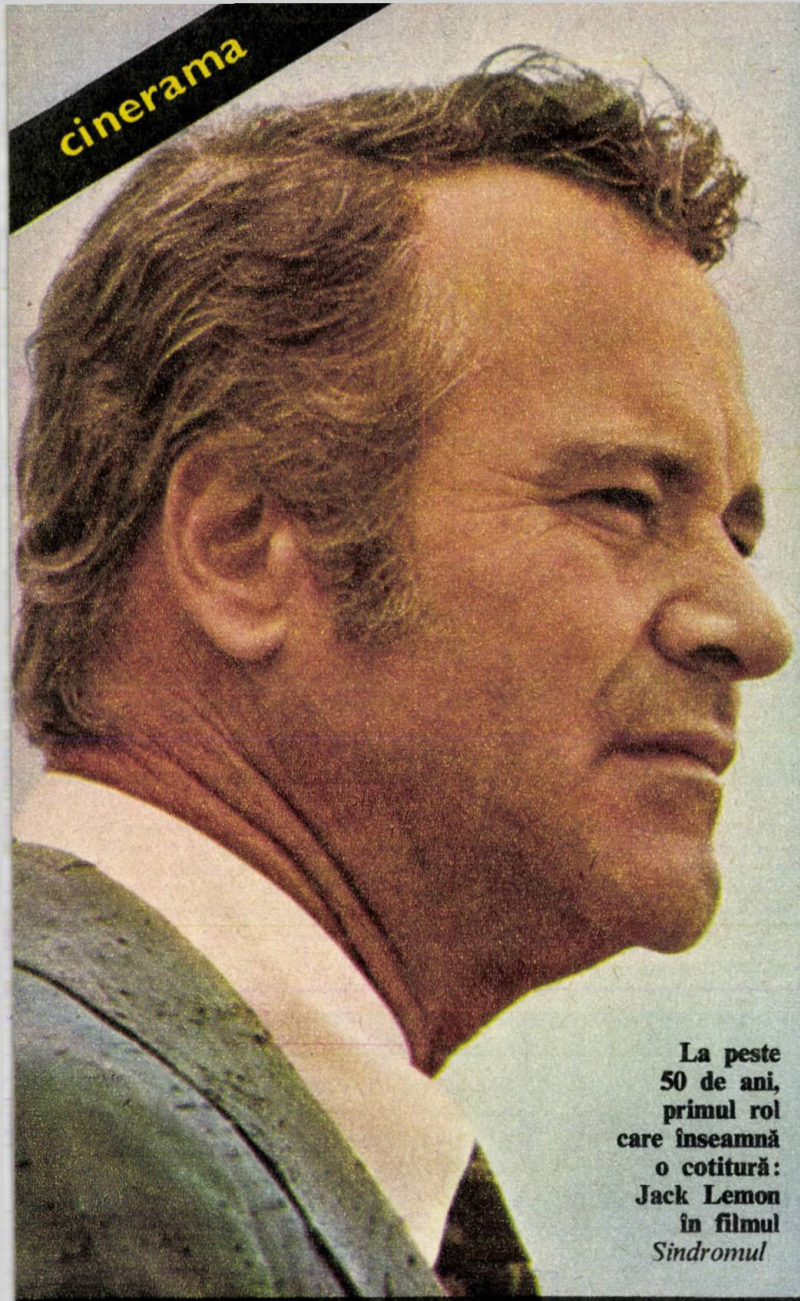
cine și ce premii va primi. Cu excepția premiilor speciale, bineînțeles, care onorează cariera unui actor de mare reputație, decernate pentru întreaga sa activitate, sau pentru contribuția umanitară sau cele decernate pentru progrese remarcabile în tehnologia cinematografică.

Acesta este «marele secret» al decernării Oscar-urilor și, cred eu, de aceea premiul Academiei americane de film are atîta importanță în viața filmului din cetatea filmului.

Ray ARCO



O viață pentru film
(Laurence Olivier
primește
statueta de la
Cary Grant)



**La peste
50 de ani,
primul rol
care înseamnă
o cotitură:
Jack Lemon
în filmul
*Sindromul***

(Urmare din pag. 173)

Filmul nu vrea să moralizeze doar pe banda sonoră, ci atașând imaginilor de platou o serie de episoade ciné-varité, se transformă într-o pledoarie care n-are nevoie de alte explicații sau interpretări.

● În sfîrșit, un serial de televiziune pe temă sportivă

Autorul scenariului este un ziarist faimos Denis Lalanne și story-ul imaginat de el se numește **Salut, campionule!** Re-

gia serialului este semnată de Serge Friedman. Publicul spectator — țin să precizeze autorii — va putea trăi în sfîrșit, dinlăuntru, disciplinele sportive cele mai populare, de la fotbal și tenis, la rugby, schi, automobilism de formula 1, natație, etc. Și se pare că subiectul este atît de gras pentru noli serialiști, încît se preconizează un alt serial pe temă sportivă, care să intre în producție imediat după realizarea ultimului din cele 13 epi-

soade al lui «Salut, campionule!»

Cele patru episoade ale acestuia au și fost predate televiziunii franceze de către Serge Friedman. Presa consideră că este o performanță viteza cu care au fost realizate, iar o altă performanță este aceea că interpretii, deveniți campioni, sînt cîteodată chiar campioni deveniți interpreți. Astfel unul din cicliști este Michel Subor, care s-a antrenat timp de opt zile în Alpi ca să poată juca, la vîrsta lui de 42 de ani, rolul unui campion ciclist. În semn de prietenie și prețuire a curajului său, plutonul de alergători l-a lăsat să evadeze... Pentru a realiza acest episod care în serial se intitulează «O etapă fără importanță» s-a folosit decorul natural al unei caravane din Turul ciclist al Franței și, implicit, o vastă figuratie gratuită. «Pentru fiecare dintre sporturile la care ne oprim — mărturisește Serge Friedman — trebuie să-ți

**În 1979 s-a întors pe platou
Audrey Hepburn în *Rude de
sînge*. Toată lumea vorbește
de actriță — nu și de film**



crapi capul. Pînă acum am avut noroc. Subor este pasionat de ciclism. De zece ani participă la tot felul de curse de amatori, la sfîrșitul săptămînii. De asemenea în episodul intitulat «Cu-

loarul cel bun», în care este vorba de o cursă de 4x100 m. Gérard Chambre, un actor în vîrstă de 29 de ani care deține rolul principal, practică în mod obișnuit alergările la stafetă, ca și coechipierul său, David Jalil. Pentru episodul despre baschet, realizatorii au trebuit, în schimb, să angajeze un adevărat profesionist, pe numele lui Mike Stewart, un uriaș negru de 2,08 m înălțime. Acesta a înțeles foarte repede exigentele meseriei de actor și sportiv la un loc: «Ca și în sport, cinematograful e o chestiune de îndelungată răbdare.»

Originalitatea serialului «Salut, campionule!», afirmă presa, stă în primul rînd în îndrăzneala scenaristului și în priceperea lui de a crea personaje pe care publicul le va întîlni în fiecare episod ca de pildă, marele reporter sportiv care «acoperă» pentru redacția sa, evenimentele cele mai importante din sport, rol pe care-l interpretează Jacques Charrier (actor și el, dar mai

ales faimos scenarist).

● Cum mai poate fi luat

în serios James Bond, se întrebă un comentator american, cînd el a ajuns la niște stupidități de-a dreptul impudice (interpretarea aceasta îi aparține aceluiași comentator). După Sean Connery, James Bond a fost moștenit, după cum se știe, de Roger Moore. În ultima apariție, în calitate de Bond, Roger Moore este azvîrlit pur și simplu dintr-un avion, dar el reușește să-și dirijeze căderea în așa fel, încît să se agate de un parașutist, aflat tocmai în coborîre și astfel să-și frîneze căderea. Într-adevăr, nici ca glumă nu mai merge!

● Condiția femeii este tema

filmului întîlmit «Lăcusta», realizat de regizorul sovietic Boris Grigoriev. Este vorba în acest film despre peregrinările, rătăcirile și apoi revenirile unei femei care-și trădează adevărata ei vocație, numai și numai din conformism și dintr-o nestăpînită dorință de parvenire. În viața ei

Se pare că Ali Mac Graw și-a recîștigat plăcerea de a juca. După *Smash* a turnat imediat *Spune-mi ce pretenții ai*, unde presa afirmă că demonstrează aptitudini de comică.



Cinematograful ceh manifestă o preferință pentru poeziile metaforice: Prințul stelei de seară cu Liubise Safrankova

de pînă acum, sentimentul iubirii este anulat, iar absența lui începe s-o facă tot mai mult să sufere. Iar într-o bună zi, ea încearcă o privire retrospectivă, dureroasă, dar atît de utilă, de care se ocupă și filmul sus-amintit.

● Întrucît eu lucrez în In-

dia, mai exact în Bengal — mărturisește binecunoscutul regizor indian Satyajit Ray — am propriile mele probleme artistice, amplificate de faptul că filmez în condițiile acestei provincii. Aici, din numărul total de spectatori, aproximativ 10% sînt analfabeti. Renoir spunea odată că vivacitatea și receptivitatea publicului francez din anii '30 au făcut posibilă dezvoltarea cinematografului francez. Un public care să susțină o inițiativă cinematografică cu adevărat îndrăzneată este atît de restrîns în Bengal, încît bizuindu-te pe el n-ai putea să realizezi decît două bobine și acelea cu mari riscuri financiare.



**Iurie Darie
numără
zilele
lui aprilie
pe nemțește
în *Aprilie*
are 30 de zile,
alături
de Angelika
Waller**

Dacă totuși faci filme pentru această minoritate, le faci într-adevăr de amorul artei. În realitate, nici un realizator nu-și poate permite aceasta, pentru că zilele sale ca artist ar fi numărate. Așa încît, cine vrea să continue să facă filme și să-și cîștige plina, trebuie să se străduiască să ajungă la marele public. Trei drumuri familiare și foarte bătute îi sînt deschise acestui realizator. Poate face filme mitologice, filme numite «de devoțiune», sau filme sociale, sau pur și simplu melodrame care în mod obligatoriu vor trebui să folosească prestigiul vedetelor la ordinea zilei. Cele trei genuri trebuie să conțină obșnuitul acompaniament de cîntece

și dansuri, și trebuie să dureze cel puțin două ore și jumătate. Această ultimă condiție este atît de rigidă, iar convingerile patronilor de săli sînt atît de ferme, încît un film care nu respectă preceptul acesta riscă să nu ajungă pe ecran. Inutil să mai spunem că aceste formule nu se bucură întotdeauna de succes, dar au totuși existența cea mai lungă și mai bănoasă».

● **O fată din zilele noastre** aspirînd la adevăruri unice și de neînlucuit, o fată ambițioasă și inteligentă, o fată deci decisă să nu semene cu celelalte se îndrăgostește de un bărbat cu douăzeci de ani mai vîrstnic. Complicata lor poveste de dragoste devine o confruntare a idealurilor u-

nor generații diferite, o pasionantă discuție a valorilor morale. Aceasta este, pe scurt, povestea filmului bulgar, **Schimbul**, a cărui regie este semnată de Gheorghe Dulgherov.

● **Iesirea pe ecranele pariziene** a ultimului film al lui Bellocchio, **Pescărușul** după Cehov, a însemnat în linii mari o decepție. Marco Bellocchio a realizat acest film la comanda televiziunii italiene și și-a asumat o libertate riscantă de a filma în decor natural italian și în priză directă de sunet, o dată cu respectarea totală a textului piesei. Decorul natural este o prea frumoasă casă de pe malul încetoșat al unui din lacurile din nordul Italiei, unde un cîntăreț înfeudat belcanto-ului italian, evoluează din cînd în cînd, și cînd dispăre el din cadru își face apariția o prea romantică barcă cu două persoane. În prima parte a filmului, Bellocchio a optat pentru o redare într-un stil naturalist a vieții celor pe care soarta i-a pus laolaltă în această casă, în timp ce în partea a doua a filmului — după cum se exprimă un comentator — Bellocchio s-a trezit subit la dorința de a introduce o viziune proprie asupra «Pescărușului» chehovian. Filmul lui Bellocchio, spune același comentator, intră parcă fără să vrea în ritmul structurii teatrale a piesei, iar cînd realizatorul vrea să introducă o notă personală — vezi amplasarea în cadru italian și inserturile de un romanticism, în orice caz neadecvat momentelor în care autorul apelează la ele — nu fac decît să destrame și mai mult această narațiune cinematografică, care pe dea-



**Cei doi Bergman s-au întîlnit
în *Sonată de toamnă*
și de atunci ambii vorbesc
cu admirație unul
despre celălalt**



«Alternez continuu filmul cu scena teatrului, deplasarea spre platouri cu deplasările în lungi turnee prin lume» — declară Liza Minnelli (aici într-un recital la Palladium din Londra)

supra este destinată și micului ecran.

În general, recenzarea acestui nou film îi obligă pe comentatori să amintească de anterioarele filme ale realizatorului italian, ceea ce nu este de bun augur pentru noua lui realizare.

● **Surprinzătorul interpret**

al lui Platonov din filmul **Piesă neterminată pentru pianina mecanică**, este vorba despre actorul Aleksandr Kaliaghin de curând invitat și pe platourile noastre, unde i s-a încredințat rolul din filmul **Stop-cadru la masă** a acceptat să joace pe platourile sovietice rolul principal într-un film de actualitate intitulat **Interogatoriul**. Rolul acesta este al unui judecător de instrucție. În privința acestuia, Kaliaghin a ținut să facă o scurtă declarație plină de semnificații: «A trebuit să joc într-un «spațiu gol», și aceasta pentru că dinamismul exterior

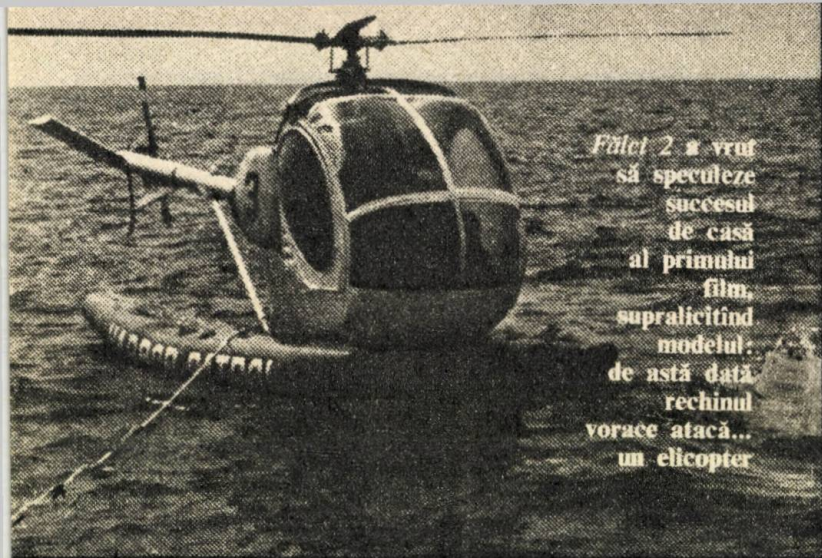
lipsește în acest film, iar replicile încredințate personajului sînt extrem de laconice. Este adevărat pe de altă parte că celelalte direcții ale narațiunii și mă refer în special la raportul eroului cu familia, prietenii și cunoștințele sale, lasă cîmp deschis improvizației actoricești».

● **Ultimul film care a apărut pe ecrane cu titlul «Ambuteiajul»** al regizorului italian Luigi Comencini, a dat naștere unor materiale de analiză ample și uneori chiar pretențioase. Realizatorul a fost în situația de a interveni spre a face el însuși unele lămuriri. «Situațiile din **Ambuteiajul** — a precizat Comencini — se aplică cu precădere condiției actuale din Italia, și aceasta într-un prim stadiu de analiză, pentru bunul motiv că, în orice țară din Europa, acest spasm al civilizației contemporane este

cu mult mai slab decît în Italia. În țara mea, transporturile publice nu există, pentru că totul a fost încredințat transportului privat. Acest lucru constituie și cauza paradoxului de pe străzile și șoselele italiene. Dar, la drept vorbind, **Ambuteiajul**, ca fapt concret în sociologia străzii, este doar un punct de plecare. Filmul meu este în realitate o frescă a societății italiene, cu incapacitatea ei de a ataca problemele esențiale și care, în schimb, vădește o înclinație irezistibilă către vorbăria despre lucruri care n-au o importanță primordială în viața de fiecare zi. Ambiția mea a fost, totuși, de a face un film care să aibă și o trimitere universală și nu numai italienească. Dar țin să precizez că poți fi universal atunci cînd abordezi o realitate

«Ziaristii îmi pun tot felul de întrebări stupide. De exemplu: care este secretul tinereții Dvs.? Răspund o dată pentru totdeauna: **viața de familie**». Semnat Nathalie Wood, ediția 1979





**Fălet 2 a vrut
să speculeze
succesul
de casă
al primului
film,
supralicitud
modelul:
de astă dată
rechinul
vorace atacă...
un elicopter**

tanic. Cifrele, de altfel, nu lasă loc nici unei îndoieli. În 1972 existau în Anglia 16 600 000 de televizoare, pentru un număr de menajuri care se ridica la 16 900 000. În 1978, numărul aparatelor de recepție TV era de 23 de milioane. Cinematograful pe de altă parte, care înregistra 163 de milioane de intrări în 1946, avea în 1956, 90 de milioane, și din nou 106 milioane în 1977. Pierderea așadar este pentru cinematograful destul de substanțială.

● **Ultima iarnă** este titlul unui

film albanez ce evocă luptele partizanilor din anii 1943-44. Protagoniste sînt cîteva femei care, ajutîndu-și bărbații și părinții, s-au dedicat înfruntării cu arma-

specifică, precisă, în cazul meu o realitate italiană, și nu una «în general». Această realitate specifică devine apoi universală prin ceea ce conține ea ca universalitate în ansamblul fenomenelor vieții umane.»

● **Cunoscut pentru consecvența transpunere pe ecran a operelor lui Jules Verne (Invenția diabolică, Dirijabilul furat sau Pe cometă), regizorul ceh Karel Zeman se dedică acum filmului de animație. Lung metrajul intitulat Ucenicul vrăjitor este o tălmăcire cinematografică a basmului popular despre băiatul care l-a învins pe magician cu armele iubirii.**

● **Anglia este menționată adesea ca țara în care cele două mari medii ale imaginii — cinematograful și televiziunea — cunosc și cea mai dezechilibrată relație reciprocă — este constatarea pe care o face într-un studiu despre cinematograful și televiziunea în Marea Britanie, sociologul de film Francis Bordat. În realitate, spune autorul, televiziunea britanică trece drept una dintre cele mai dinamice din lume, în timp ce englezii înșiși trebuie să constate tristețea condiției filmului britanic. Și aceasta nu de azi, de ieri. Filmul britanic, după opiniile cele mai curente, este aproape muribund în planul exploatării, și într-o stare destul de laborioasă în ce privește planul producției, care de altfel este aproape în totalitatea ei controlată și finanțată de americani. Toată lumea, de asemenea, este de acord să considere că dezvoltarea impetuoasă a televiziunii engleze, precum și ponderea pe care o are ea în viața de fiecare zi a cetățeanului englez, constituie, de fapt, rațiunile principale pentru starea actuală a cinematografului bri-**

**Îl recunoașteți
pe interpretul
din Poldark?
Face vîlvă
într-un musical**





Regăsire,
filmul finlandez
care plasează
o poveste de dragoste
pe fundalul unei
activități
încețoșate

te a inutilității.

Barbra Streisand a terminat recent filmările la filmul intitulat **Evenimentul cel mai important**, primul ei film după trei ani de absență de pe platouri.

● **Un bărbat și o femeie se**

înlînesc și se iubesc în împrejurări dramatice. Atmosfera terifiantă a războiului face ca relațiile lor să fie sfîșiate de neîncredere și de lipsa de speranță în viitorul dragostei lor. După chinuitoare frământări, cuplul reușește să-și alunge spaimile și să ajungă la încrederea reciprocă. Acesta este, pe scurt, filmul maghiar **Încrederea** de Istvan Szabo.

● **Mare iubitor de parodii,**

regizorul ceh Oldrich Lipsky (Joe Limonadă și Nick Carter superdetectiv) semnează o nouă comedie, **Trăiască fantomele**. După ce a ironizat clișeele westernului și ale filmului polițist, autorul își îndreaptă acum atenția înspre alt gen, filmul de groază. Groaznicele apariții ale fantomelor vor sfîrși, desigur, risul.

● **Ultimul film al scriitoarei**

Marguerite Duras poartă un titlu compozit: **Le navire Night**. Textul autoarei este de fapt, o narațiune scrisă la persoana a treia, citită în off de autoare, în alternanță cu cineva a cărui identitate nu este divulgată. Filmul, care pornește de la o seamă de realități caracteristice epocii noastre, se oprește la un eveniment dintre cele mai insolite

tele hitleriste. Locul acțiunii este un sat terorizat de ocupanți.

● **Între două filme — spune**

Barbra Streisand — nu obișnuiesc să acord interviuri sub nici un motiv. Iar în timpul filmărilor, prefer să mă închid în mine însămi și să-mi păstrez pentru mine părerile. Știu că mă bucur de reputația că sînt foarte aspră și nepoliticoasă cu ziariștii, dar știu de asemenea că sînt o specie greu de suportat, care de cele mai multe ori pun întrebări care n-au nici o legătură cu arta filmului ci țin doar de subiectele la modă, cum ar fi sexualitatea. Chiar în California, unde se spune că se acceptă cu mai multă largheță păreri inconfortabile, se întîmplă ca o femeie care își avansează fără reticență păreri directe și adevărate, să fie considerată o scorpie.

Pentru că adevărul, chiar cel despre fabricanții de interviuri este foarte greu primit. Acesta este și motivul pentru care am hotărît să evit această modalita-

Superman al lui Dornen a fost un fel de senzație — interpret Christopher Reeve — dar filmul a amintit de o modă de acum patru decenii a benzilor desenate

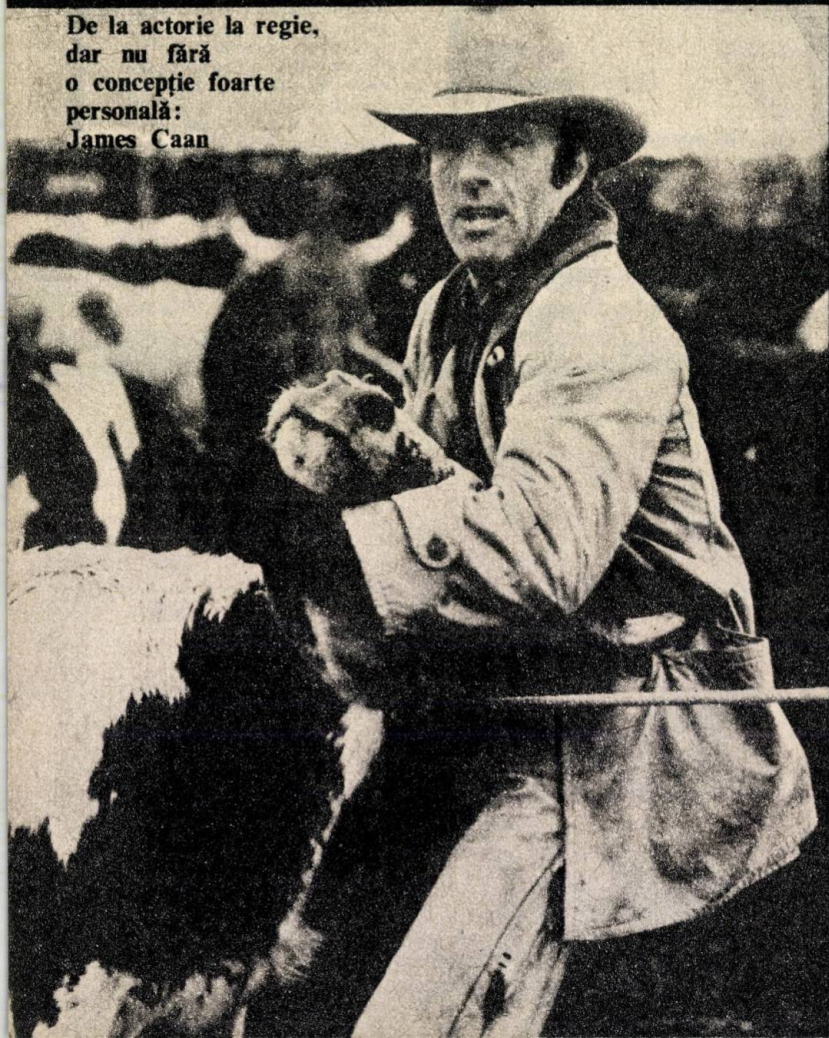


în cea de a doua jumătate a secolului în care trăim: rețeaua telefonică. În această civilizație a circulației și a reprezentării, a apelurilor și a tuturor semnalizărilor vizuale și auditive singura cale de meditație este vocea, ceea ce, bineînțeles, — pretinde autoarea filmului —, poate conduce uneori la narcisism. Nu este vorba deci în film de dialog, ci de o meditație asupra ceea ce se arată prin imagini. Hitchcock, cineastul prin excelență al suspensului și Cecil B. de Mille, cineastul dimensiunilor coplesitoare, își au acum — după unele păreri — în Marguerite Duras, un cineast al vocilor. Sau cum se exprimă un comentator, un cineast care este prin excelență al cinematografului vorbitor.

● **L-am văzut pe John Wayne** cu opt zile înainte să se fi stins din viață — declară James Stewart, ultimul dintre veteranii Hollywoodului. Era slăbit, glasul îi părea obosit și doar spiritul îi rămăsese la fel de viu ca odinioară.

Alături de camera lui de spital, doisprezece oameni se ocupau de un singur lucru: corespondența. Mii și mii de scrisori veneau în fiecare zi din lumea întreagă. Cineva chiar avansase părerea că, de când era în spital, pe adresa lui Wayne sosiseră peste o jumătate de milion de scrisori. Mi s-a părut extrem de obosit, deși credea că și de astă dată tot el va câștiga. Reușise să ia câteva sute de grame în greutate. Îl cunoșteam — cum se spune — de-o viață. Era un om drept și de-o sinceritate desăvârșită. Și treaba asta, cred eu, se vedea în toate rolurile și filmele în care a jucat. Pe deasupra, dispunea de o forță fizică ca nimeni altul de pe platourile noastre. Sint convins — subliniază Stewart — că dintre noi toți el a fost cel mai mare și așa va rămâne. El a impus în ochii lumii imaginea unui om care crede în valorile morale și care nu trîșază. Cît privește felul lui de a se purta pe platourile de filmare, trebuie să spun că nu se încurca cu

De la actorie la regie, dar nu fără o concepție foarte personală: James Caan



Jana Brejkova nu mai apare decât în filme în care — spune ea — «merită să joci pentru că aduc ceva nou»

lucruri inutile. Nu era omul formulelor de politete și al cuvintelor de prisos. Dar era de o reală camaraderie. Știți că își începuse cariera în rolul de cîntăreț? Fusesse cîntăreț. Asta o știe prea puțină lume. E adevărat că asta se întîmpla chiar la început și, aș zice că din fericire pentru el, n-a continuat».

Invocînd o amintire scumpă, James Stewart vorbește despre perioada filmului **Cucerirea vestului** (Cine la ucis pe Liberty Valance) «Se hotărîse de către producători să se facă o campanie publicitară la posturile de radio. Eu iubesc radioul. Este un mijloc opus cinematografului, un mijloc în care trebuie să ai încredere în ureche și să știi să alegi cuvintele. Se hotărîse să interpretăm o scenă din film în fața microfonului. Cînd să trecem la fapte, ne-am dat seama că era aproape cu nepuțință: «Văd că n-aveți nimic de spus!» s-a mirat regizorul din studioul de radio. Și așa și era. Cinematograful cu adevărat bun este opusul scenei și microfonului. Cu cît se vorbește mai puțin, cu atît este mai strășnic din punctul de vedere al filmu-

lui. John Ford era atât de convins de treaba asta, că i se înțipla chiar să smulgă cite o pagină din scenariu spunînd: «Se vorbește prea mult. E inutil!». Și așa și era.»

● **Întrebată ce crede despre viața și relațiile dintre membrii unei echipe de filmare,**

Marie-José Nat a răspuns: «E adevărat că în timpul filmărilor te simți absorbit de ceea ce faci. Este ca și cum toată lumea din echipa de filmare s-ar fi îmbarcat pe același vapor. Nimeni nu părăsește echipa, de la mașinist pînă la operator, interpreți și regizor. În timpul filmărilor se naște o adevărată complicitate. Fiecare este preocupat de ceea ce are de făcut el, dar și de ceea ce au de făcut ceilalți, pentru că cinematograful este într-adevăr o muncă de echipă. Firesc așadar ca în timpul filmării să se nască prietenii care la sfîrșitul perioadei de lucru, să-ți dea o anume tristețe a despărțirii.»

Cît privește preferințele în materie de film, Marie-José Nat se arată intransigentă: «Există filme pe care le evit, de pildă, filmele cu violență. Sint o fire emoționabilă și mărturisesc că nici nu intru la asemenea filme. Așa, de pildă, am evitat **Porto-**

cala mecanică și, odată, cînd mă aflam în Statele Unite mi-am înfrînt rezistența și am intrat totuși la acest film. La ieșirea din sală eram de-a dreptul furioasă, pentru că filmul m-a înfricoșat și m-a făcut să nu mă simt în apele mele. Detest să trec prin asemenea stări și să fiu dominată de frică».

● **De cîtiva ani Michelangelo**

Antonioni nu reușește să găsească un producător care să finanțeze versiunea filmată a «Vulturului cu două capete» al lui Jean Cocteau. Se știe că regizorul italian intenționa să o distribuie în rolul principal pe Monica Vitti. Michelangelo Antonioni nu se arată nici în cercurile moderne, nici printre cineasți, dar cei interesați îl pot găsi într-una din marile biblioteci documentîndu-se. Nimeni nu știe încă ce are în cap marele cineast, dar cei apropiați vorbesc despre un film care să devină o frescă a lumii contemporane. Proiectul este considerat de unii hazardat, datorită vastității temei pe care și-ar propune-o Antonioni, dar cînd ne gîndim la **Blow up** și trilogia în care tot despre actualitate era vorba, o nouă privire antonioniană asupra prezentului ar fi binevenită.



Revenind după...
mai multe decenii:
Dolores del Rio
în *Copiii lui Sanchez*

Și *Poseidon* s-a bucurat de succes, iar filmul *Baywatch* n-a mai avut de adăugat decît nume actricești: în frunte, Telly Savalas alias Kojak (alături de Karl Malden, Sally Field și Michael Caine)



cinerama

Nu e
Cassius Clay,
ci Ryan O'Neal
dar tot despre
box
este vorba
în *Marele
eveniment*,
unde famatica
ringului
este Barbra
Streisand

sionat de meseria lui și poreclit «Dragonul». Când s-a inaugurat șantierul, el se afla în capul listei șoferilor aleși să muncească aici. Totuși, datorită condițiilor deosebit de aspre, precum și faptului că săvârșind unele greșeli n-a știut să învețe de pe urma lor, Ondrej ajunge în situația de a părăsi șantierul. De aici o seamă de probleme personale care prilejuiesc confruntări cu sine însuși, o repunere în discuție a încrederii în sine. A doua parte a filmului devine o autoanaliză dramatică, emoționantă și cuprinzătoare.

Filmul — spun comentatorii — nu arată numai procesul muncii, dar dă prilej spectatorului să abordeze și viața intimă a acestor muncitori din construcții. Regizorul nu a ocolit nici conflictele și nici dificultățile. Atmosfera *Distanțelor scurte* este firească și autentică, în bună măsură și pentru faptul că mare parte din film a fost realizat pe șantierul marii construcții a conductei de gaz. Nimic nu a fost construit pe platou, nimic imaginat.

● După comedia amară pentru o întreagă generație cum este *Decolarea* și după repovestirea în viziune cinematografică a romanului lui Ken Kesey, socotit o piatră unghiulară a literaturii avangardiste a anilor '60 — afirmă criticul american Geoff Brown — nu este deloc surprinzător să-l descoperi pe Milos Forman ca realizator al versiunii cinematografice a lui *Hair*. Spectacolul muzical atât de popular în anii '60, a concretizat una din experiențele cele mai covârșitoare din viața americană și

● «Prea multe filme, declară cu toată siguranța Karen Black, nu vin în întâmpinarea așteptărilor publicului. Lumea s-a săturat de atâtea povești pesimiste, care fac ca cinematograful să devină apăsător, câteodată chiar să-ți dea sentimentul de greutate. Oamenii au nevoie de lumină, de soare și de bucurie. Pe scurt, oamenii au nevoie de speranță ca să poată face față atîtor probleme cotidiene. De ce atunci să le oferim numai acele

aspecte de care se tem și pe care încearcă să le ocolească?»

● Recent apărut film al studiourilor cehoslovace, intitulat *Distanțe scurte*, se află în centrul atenției spectatorilor și criticilor. Povestea în sine are aerul unui reportaj pe un mare șantier al țării. Personajul principal este al unui muncitor, pe numele lui Ondrej, un caracter destul de complicat. Este un muncitor excelent, un șofer pa-

După ce a fost Tessa în regia lui Polanski, debutanta Natalia Kinski a făcut cuplu cu Mastroiani în *Rămii așa cum este*



«A ecraniza —
spune
Nikita Mihalkov —
nu înseamnă
a înlocui
lectura romanului»



așa a fost socotit în versiunea off Broadway din 1967. Forman a abordat spectacolul teatral cu tot entuziasmul și, se părea, fără dificultăți. Dar — accentuează criticul mai sus pomenit — după părerea mea, regizorul a demonstrat adevărul și profunzimea talentului său mai degrabă în **Decolarea**, când, vorbind despre viața contemporană, o descria cu o tentă de ironică detașare. **Hair**, dimpotrivă, rămîne la atmosfera de banală și frapantă celebrație.»

● **La 54 de ani**, avînd la activul său 50 de filme, Jack Lemmon păstrează acea fizionomie a actorilor care au cunoscut în viața lor, succesul. Și totuși el rămîne unul din actorii cei mai apreciați pentru modestia lui și continuă să vădească o oarecare candoare, atunci cînd i se

Faye Dunaway — între cele mai cotate actrițe ale anului



vorbește despre importanța succesorilor de care s-a bucurat. Lemmon are însă unele păreri pe care vrea să le avanseze, pentru că, spune el, lumea l-a catalogat drept actor de comedie și doar atât. «Eu nu m-am considerat niciodată actor de comedie ci mai degrabă adeptul unei comedii ironice. Fizionomia mea de american de rînd nu m-a ferit nici de zîmbete sarcastice și nici de situații complicate și chiar paradoxale, pentru că mutra mea incită la glumă. Eu însă nu cred că am în mod real această trăsătură comică pe care o are, de exemplu, un Jerry Lewis. Mi-ar place să fiu considerat un actor în sensul larg al cuvîntului, care poate să joace de la comenie pînă la dramă și mă felicit pentru rolurile serioase și chiar dramatice pe care am avut ocazia să le interpretez în ultima vreme. Consider asta ca pe un progres adevărat — în ce mă privește. În cariera mea, filmul *Salvați tigrii*, pentru care am primit în



Cîndva prezent în toate publicațiile, numele lui Richard Burton mai apare doar la premiera unui film de-al său (*Gisca sălbatică*, alături de Susan Hunt)

Un «filmuleț» de televiziune realizat într-o «pauză» fortuită de filmare la *Orașul femeilor*. Fellini a făcut dintr-o «Repetiție de orchestră», o metaforă a actualității



1972 premiul Oscar, a însemnat un punct de cotitură. De aici înainte, s-ar zice că mi s-a descoperit talentul dramatic și ceea ce a urmat au fost roluri foarte serioase — cum sînt considerate — adică **Aeroport '77** și **Sindromul**. Consider aceste roluri din ultima vreme, a doua mea carieră, și trebuie să spun că ele au schimbat imaginea comicului Lemmon de altădată.»

■ **Anul 1979** a însemnat pentru Federico Fellini apariția pe ecranele lumii — de cinema și de televiziune, ca și la principalele evenimente cineaste — a filmului său realizat pentru TV, **Repetiție de orchestră — Prova d'orchestra** — o metaforă a vieții Italiei de astăzi. Nimic mai dificil decît să pătrunzi pe platoul de filmare al lui Fellini. Cînd reușești, ești răsplătit. Printr-un nor de fum parfumat care trebuia să înlocuiască fumul de țigară gros să-l tai cu cuțitul, de care avea nevoie regizorul (care însă nu suportă fumul de țigară) — apare în sfîrșit Federico Fellini, lucrînd la o scenă din ultima parte a filmului său, **Orașul femeilor**. «Statura ma-

sivă — așa ni-l descrie Hector Bianciotti în «Nouvel Observateur» — se profilează pe platou. La început te surprinde vocea lui care pare că nu corespunde carurii puternice, o voce care are inflexiuni aproape copilărești, o voce puțin autoritară, pentru că, oricum, Fellini nu reușește întotdeauna să obțină tăcerea pe care o dorește. Așa încît se prăbușește pe un scaunul vălcărîndu-se «Bine, atunci eu plec...» și în clipa asta calmul se încetățenește. După repetarea unei scene cu actrița engleză Berenice Stegers, producătorul își face apariția vrînd să-i spună că a văzut materialul filmat pînă atunci. «Taci, nu-mi spune nimic — îl imploră Fellini, — fii bun, te rog, și nu-mi spune nimic» și, întorcîndu-se către reporter: «Știi, eu niciodată nu văd pe bucățele ceea ce am filmat. Aștept să văd totul la masa de montaj». Apoi repetițiile istovitoare continuă. Și încet-încet scena amorfă de la începutul vizitei reporterului se transformă miraculos în cadru de film, în care, ca într-o pic-



Și în acest an Susan Blakely (din apreciatul serial «Om bogat, om sărac») a continuat să se afle în top-ul actorilor preferați din S.U.A.

Se poartă «re-make-ul»
(Sherlock Holmes, cu James Mason
și Christopher Plummer)





O actriță de mare
autoritate pe care
realizatorii
o distribuie
în roluri de finețe:
Karin Schröder

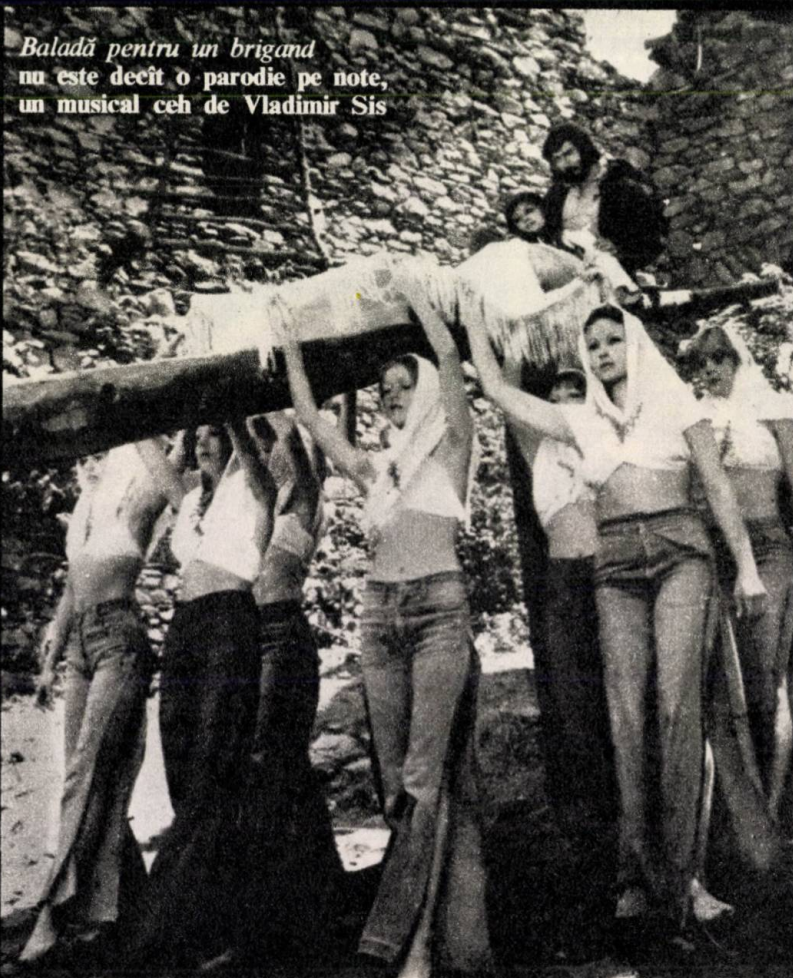
nerecunoscut. Va arăta ca un tânăr, însă îmbrăcat ca acum 40 de ani. Ellis a acceptat, și către sfârșitul anului '79 se va vedea și ce a acceptat, adică să joace într-un serial musical, într-un rol în care, evident, el cântă și partitura lui muzicală este și cea mai lungă. Serialul cu pricina se va intitula **Ea mă iubește** și a fost scris de aceeași echipă a «Scripcarului de pe acoperiș». Povestea se desfășoară în ajunul celui de-al doilea război mondial și actualul musical este de fapt un remake al filmului **Prăvălia din colț**, care acum patru decenii făcea mari încasări, cu Margaret Sullivan și James Steward.

După spusele producătorului muzicalului englez, Robin Ellis, care și-a făcut o reputație prin **Poldark**, era totuși un semn de întrebare în rolul ce i se oferea: «El a venit printre ultimii spre a fi inclus în distribuție, cu două săptămâni înainte de începerea filmărilor. Se căuta cu frenezie un actor capabil să cînte bine, să arate bine și să se bucure și de recunoașterea publicului. Știți, serialul este încă mai pre-

tură subiecte și obiecte întră într-o anume relație, un acord care este desigur fellinian. «E adevărat — îi spune vizitatorului său — eu gîndesc cinematograful pictural. Dar nu fac trimiteri. Se fac, bineînțeles, tot felul de paralele între imaginile mele și nu știu care tablouri din renașterea italiană ori pictura flamandă, sau suprarealistă, dar aceste asemănări nu sînt căutate... Dacă n-ar fi decît din ignoranță. Știți că eu nu intru în muzee, nu văd filme, inclusiv pe ale mele. Cum termin munca, nu mă mai interesează nimic altceva decît ceea ce voi face. Pentru mine, cinematograful este, sau ar trebui să fie, ca o «bottega» din veacul al XIV-lea ori al XV-lea, un atelier în care oamenii făceau de toate, pictură, arhitectură, sculptură, decoruri, muzică... Țin să spun că eu văd cinematograful ca pe un fel de circ sub cupola căruia trec pe rînd fel de fel de apariții care înseamnă viața toată... Și merg așa, se schimbă, trec și nimic nu se oprește nicodată. Aș dori și eu să nu mă opresc nicodată, ba chiar să fac un lung metraj, un film numai din fotografii...»

● **Interpretul principal** din serialul-maraton TV «Poldark», actorul Robin Ellis va apare în curînd pe micile ecrane (englezești mai întîi) cu o fizionomie de

Baladă pentru un brigand
nu este decît o parodie pe note,
un musical ceh de Vladimir Sis



tențios în ce privește popularitatea interpreților. Cu toții ne-am minunat din prima clipă cît de bine se pricepe să cînte Robin, și cînd m-am interesat mai stă-

cerilor, a acelor tăceri prin care trece o lume. Ea a dovedit că poate să treacă aceste tăceri ale ei pe pagina scrisă. Treaba asta le dă prietenilor ei dreptul

sport ca să îmbrace un costum retro, cu joben și mănuși albe, în primul său lung-metraj de ficțiune intitulat **Drumul libertății**. În acest film îl are ca partener pe unul dintre cei mai cotați actori hollywoodieni, la ora actuală, Kris Kristofferson. Cu aceleași opinii superlative despre sine însuși, cu un aer degajat și deloc timorat, Cassius Clay s-a adresat ziaristilor (de astă dată de film și nu comentatori sportivi, dar pentru el diferența nu contează): «Așa cum arăt eu, sînt convins că am să devin un Clark Gable negru. O să rămîneți uluiți cînd o să mă vedeți pe ecran și o să constatați ce formidabil joc. La drept vorbind, toată viața mea ce altceva am făcut decît să joc?»

Kris Kristofferson — partenerul — este entuziasmat de camaraderia pe care Ali i-a arătat-o în timpul filmărilor. S-au împrietenit și în pauzele destinate pregătirilor pentru noile scene, ei continuau să joace și să se bucure de prietenia lor. Ali «Incasa» niște directe pe care Kris le «plasa» cu o ușurință pe care nici un boxer din lume n-a

Musicalul e la mare cînstă (Idilă, producție R.D.G.)



ruitor în această privință, am aflat că el este, în afara ecranului, un cîntăreț de primă mînă. Acum sperăm că va fi și pe ecran!»

● **Noua carte**, a doua, scrisă de Simone Signoret, poartă titlul «A doua zi ea era zîmbitoare». Precum se știe, prima carte i-a adus multe bucurii, dar și multe tristeți, pentru că răuvoitorii au vrut să-i compromită cariera scriitoricească incipientă, a avut loc chiar și un proces de calomnie și toate astea i-au lăsat un gust amar. Dar și o dorință de a dovedi ce poate. Noul volum este în atenția cititorilor și a criticii de prima mărime, și binecunoscutul Claude Roy vorbește despre el în termeni elogioși și chiar angajați. «Actrița Simone a devenit scriitoarea Simone, convinsă că n-o să facă altceva decît să-și povestească viața. Ca deobicei... Una din cele mai inteligente pagini ale noli cărți a Simonei Signoret, exprimă toată uimirea sa critică (ușor indignată chiar) în fața acestei oglinzi infidele pe care i-o propune dactilograma unei bande de magnetofon înregistrată de ea însăși. Cu un spirit autocritic feroce și cu auzul ascuțit față de ea însăși, fără nici un fel de îngăduință, izbucnește zicînd: «Pot face mai bine!»...

Simone Signoret, mai spune Claude Roy, este o regină a tă-



S-ar părea că Goldie Hawn este din ce în ce mai atrasă de teatru. Oricum, în această stagiune poate fi urmărită pe Broadway

de a răspunde dacă ea li s-ar adresa cu «voi», scriitorii..., dar și tu Simone ești una dintre ei!»

● **După retragerea din box**, cedîndu-și titlul dar fără să fi fost înfrînt, Cassius Clay alias Muhammad Ali, a trecut dezinvolt de pe ring pe platoul de filmare. N-a abandonat decît mănușile de box și chilotul de

reusit s-o facă pe ring.

● **Regizorul grec George Cosmatos**, autorul filmului recent apărut în premieră mondială, **Evadarea spre Atena**, declară despre colaborarea cu echipa acestui film: «Înainte să începem efectiv să tragem, am adunat toată distribuția într-o încăpere și i-am pus pe toți să

(urmare în pag. 191)

In direct
din Moscova



Anastasia
Vertinskaia
și Igor
Kostolevski în
*Steaua
fără
nume*

Mihail Kozakov, Mihail Sebastian, și „Steaua fără nume”



— Stimate Mihail Kozakov, ați realizat numeroase filme de televiziune, ați jucat în multe filme pentru marele ecran și, totuși, v-am auzit spunând «Filmul după Mihail Sebastian îl socotesc cumva ca un debut».

— Ei bine, nu retrag ceea ce am spus. «Steaua fără nume» — filmul artistic de lung-metraj pe care l-am prezentat în 1979 — este, într-adevăr, un fel de alt pas pe drumul cinematografiei. Referindu-se la activitatea mea artistică de până acum, cronicarii au vorbit despre «teatrul lui Zozakov». Ei aveau în vedere, desigur, telefilmele realizate după piesele lui Molière, Gogol, O'Neil. Cu Mihail Sebastian a fost cu totul altceva.

— De ce Mihail Sebastian, de ce «Steaua fără nume»?

— Vă voi răspunde foarte scurt. De fapt, nu e un răspuns, e un credo. Mihail Sebastian este un

scriitor de expresie universală, iar «Steaua fără nume» are — poate mai mult decât orice altă lucrare a sa — o valoare universală. Personajele lui sînt uimitoare, au marele merit de a fi îndrăgite imediat. Și mai ales de a fi crezute. Oriunde pe acest pămînt. Milioane de spectatori din U.R.S.S. au văzut piesa. Într-un cuvînt, Mihail Sebastian a știut să fie contemporan cu viitorul.

— Prezentînd filmul și cineaștilor români, ați avut oarecari ezitări?

— Și da, și nu. Nu am avut, pentru că simțeam reușita actorilor în redarea spiritului general-uman al piesei. De altfel, am încercat să nu trădez prin nici un fel de «fantezii creatoare» (vă rog puneți între ghilimele aceste cuvinte. Neapărat!) marile idei ale lui Sebastian. Nu am vrut să fac parte din categoria «traduttore-traditore», n-am vrut să fiu traducătorul-trădător, ci am dorit să fiu un fidel transpunător al imensei bogății de situații și gândiri pe care le-am găsit în «Steaua fără nume». Am avut — firește — și... hai să nu spun ezitări, ci rețineri. Eram convins că niciodată nu voi putea cunoaște realitatea vizuală, locală, a «Steii fără nume» la perfecțiune. Colegii din România însă, cu excepția cîtorva observații foarte justificate, socotesc eu, au acordat o notă bună filmului în întregimea lui. Aș fi un ipocrit dacă n-aș recunoaște că m-au bucurat foarte mult cuvintele lor.

— Am asistat la discuția aceasta și-mi amintesc de aprecierile care s-au făcut la adresa actorilor Anastasia Vertinskaia (Mona), Igor Kostolevski (Miroiu) și... Mihail Kozakov (Grig).

— Era un vis mai vechi de-al meu să joc acest rol. Visam la el chiar înainte de a mă gândi să regizez acest film.

— Și totuși, personajul dumneavoastră preferat este altul. Am în vedere nu preferința pentru caracterul acestui personaj, ci minuțiozitatea cu care l-ați conceput ca regizor...

— Vă referiți probabil la «domnișoara Cucu și nimic mai mult» cum spunea chiar Mihail Sebastian...

— Exact!

— Poate că, într-un anume fel, am depășit viziunea clasică, teatrală, a personajului. Nu regret, pentru că personajul, după cum m-au încredințat colegii români e reușit. Într-adevăr, Kriucikova a realizat un personaj pe măsura meritată de Sebastian.

— Cum a întâmpinat critica filmul?

— Nădăjduiam în adîncul sufletului de a face un film bun. Știam că noi am reușit într-o anumită măsură. Cronicarii însă au depășit — prin afirmațiile lor — toate așteptările noastre. O frază a unei cronicare foarte serioasă, dar și foarte temută de noi toți, mi-a rămas în minte, ca o recunoaștere a intențiilor noastre, ale celor care am realizat **Steaua fără nume**: «Regizorul a reușit să intuiască universalitatea lui Mihail Sebastian și rezultatul îl constituie puternicul răsunset contemporan al unei teme contemporane ce se adresează spectatorului contemporan». Recunoașteți că o asemenea afirmație nu poate decât să bucure. Poate că și de aceea voi ține minte toată viața acest film, pe care nu degeaba l-am socotit ca un fel de debut.

— Vă mulțumesc pentru interviu.

— Și eu pentru posibilitatea de a mărturisii cititorilor din România, marea și definitivă mea dragoste pentru «Steaua»... lui Mihail Sebastian.

Sorina STARK

(urmare din pag. 189)

facă lectura scenariului, așa cum se face lectura la masă a unei pieșe, în teatru. Tot ceea ce unul sau altul dintre interpreți nu înțelegea sau nu putea rosti cu ușurință și inteligent, transformam pe loc în așa fel încât actorul să se simtă bine, nu numai în pielea personajului dar și în textul lui. Îmi place să fac filme care să se bucure de succes, dar n-aș vrea să-mi stabilesc o reputație de autor de filme «cu poc-poc», adică filme doar de acțiune și de o spectaculozitate facilă».

● **Strada Hanovrei**, o recentă producție a studiourilor britanice, își vede acțiunea plasată în anii războiului, într-o Lon-

dră devastată de bombardamentele aviației naziste, într-o atmosferă de spaimă și suferință. Pe acest fundal, se înfiripă o poveste de dragoste între un pilot american și o infirmieră englezoaică. Și de aici încolo filmul virează spre o melodramă sută la sută, ce amintește de filmele de mare succes tocmai din ajunul războiului înecat de story-ul Hanovrei. Noul film este, după cum spun unii comentatori, realizat parcă în acel an pe care li invocă și s-ar zice că este prezentat abia astăzi pe ecrane, până într-atât subiectul, atmosfera și chiar maniera de desfășurare trimite la tipicul filmelor de acum 40 de ani. Există în **Strada Hanovrei** un plan al acțiunii, și paralel cu el,

Sean Connery
a pus punct
seriei
James Bond
pe care
l-a cedat
lui Roger Moore

Între cele
mai cotate
filme
ale anului în
cineematografia
ungară
se află
Ungurii
al lui
Zoltan Fabri

un plan al afecțiunii, dinamism plus romantism, adică o formulă sigură de succes. Filmul nu aduce nici o noutate (este părerea multor comentatori) dar nici nu riscă nimic la încasări, mai ales că și-a asigurat în distribuție pe Christopher Plummer pe Lesley-Ann Down și pe Harrison Ford, un actor care vine puternic și amenință locul altor nume bine instalate în fruntea box-office-ului.

● **Umbrelele din Cherbourg.**

Filmul lui Jacques Demy, care a făcut multă vîlvă acum un deceniu, a inspirat în stagiunea '79-'80 un spectacol teatral, un musical «tras după film». La început toată lumea era curioasă de îndrăzneala regizorului Ray-

cinerama

Cînd comedia
se intitulează
Prea mulți sefi,
iar cea care face
constatarea este
Jacqueline Bisset,
ne putem închipui
calvarul ei...

mond Gerôme pe scena teatrului «Montparnasse» din Paris. Un critic parizian descrie cu sinceritate în «Le Nouvel Observateur» aventura sa sentimental-artistică la acest spectacol: «Eram neliniștit la primele scene ale «Umbrelor din Cher-

bourg». Aveam în cap amintirile lăsate de filmul lui Demy-Le-grand și în piept suspinele pe care le smulsese acum mai bine de un deceniu. Și iată că reintram în acest joc. Ca și vecinii mei dealtfel. Muzica o cunoșteam, emoționantă și înscrisă

Adio fetițe,
un mare
succes
a lui
Richard
Dreyfuss

odată pentru totdeauna în memorie. Povestea nu o uitasem nici pe ea. La vremea cînd «Umbrelele» au apărut pentru prima oară, treceau drept o îndrăzneală, era unul din primele filme franceze care îndrăzneau să vorbească despre războiul din Algeria... Nu știu cînd a trecut totul dintr-o tabără într-alta, cînd personajele acestea extrase dintr-un roman de Dely au început să prindă viață în fața noastră. La ridicarea cortinei stăteam în sală și nu făceam altceva decît să privesc. După un sfert de oră eram captivat. Cum? De ce? Poftim și găsește o explicație! Dar eroii Genéviève și Guy au devenit, la lăsarea cortinei pentru pauză, fratele, sora și seamănul nostru. Durerea stîrnită de despărțirea lor o împărțeam cu toții, era a noastră.

Un film despre pionierii filmului *Acei oameni minunați cu aparatele lor de filmat* de Jiri Menzel — este omagiul unui cineast adus precursorilor



● Intr-un studiu consacrat lui Jean Renoir, criticul Claude Gauthier pornește de la declarația făcută de ilustrul realizator francez în 1966: «Mi-am petrecut viața asistînd cum subiectele propuse de mine sînt respinse de producător. Cînd am propus «Fluviul», după excelența carte a lui Godden, toți producătorii de la Hollywood mi-au replicat că nu pot concepe un film despre India fără o vinătoare de tigri și o alta de elefanți».



ÎNTEPRINDEREA DE DETERGENȚI TIMIȘOARA
Calea Buziașului nr. 3, tel. 35350, telex. 043281

NOU detergenți pentru mașini de spălare automate cu tambur: **TIMEX, TIMEX SUPER, DEVAL M**



NOU!

Întreprinderea de detergenți Timișoara produce și livrează o gamă complexă de detergenți granulați și lichizi care asigură cele mai diverse domenii de utilizare:

● Detergenți universali: **TIM, TIMEGAN**

● Detergenți pentru spălări grele: **PERLAN ALBASTRU, PERLAN SUPER**

● Detergenți pentru înmuiere și prespălare: **BIOTIM, PRETİM**

● Șampoane pentru păr: **LAREX, NOVO, 6 PLANTE, MELUX**

● Detergenți pentru spălări fine: **PERLAN ALB, DEVAL LUX**

● Antistatizant: **TIMOLAN**

Detergent cu antistatizant: **TIMODET**

● Detergent cu efect de albire suplimentară: **OXATIM, PAROCLAR**

● Spumante pentru baie: **BRAD, AURORA**

● Detergenți pentru covoare, mochetă și tapiserii: **DEVAL, TIMOSTAT**

● Detergenți pentru veselă, obiecte din mase plastice și lemn: **DEVAL V, DE-VE-PLASTIC, POLTIM A, POLTIM B**

● Detergenți pentru întreținerea autoturismelor: **DACIA autoșampon**

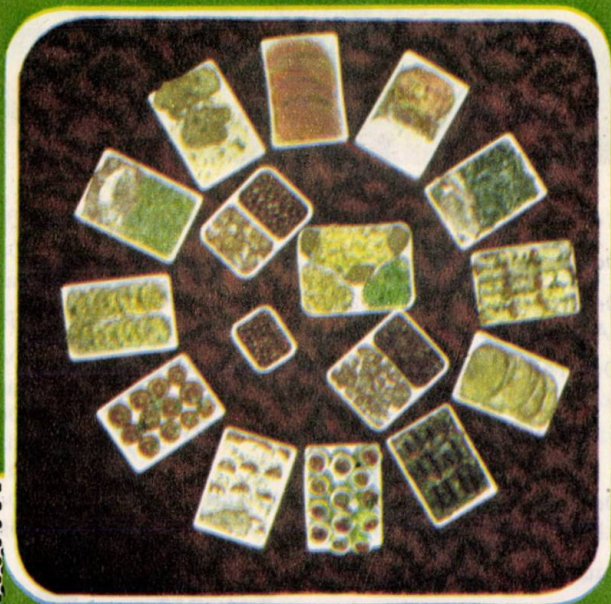
● lichid de spălare parbriz tip iarnă

● lichid de spălare parbriz tip vară

● lichid de spălare parbriz T-10



Aceste produse, pe lângă valorificarea superioară a unor materii prime agroalimentare cu caracter sezonier, înglobează un important volum de manoperă industrializată, fapt ce conduce la reducerea timpului pe care cumpărătorul trebuie să-l cheltuiască pentru a și le aproviziona și pregăti corespunzător.



FARMEC LUX



PROSPETIME DURABILĂ — VISUL DINTOTDEAUNA AL FEMEII

Produsele cosmetice FARMEC LUX, bogate în substanțe nutritive naturale, regenerează pielea, reglează umiditatea, păstrează prospețimea.

FARMEC LUX

creme hidratante pentru ten uscat și normal ● emulsie hidratantă pentru ten gras — toate cu ulei de vizon

Ambalajul lor din porțelan fin — o atracție în plus pentru iubitoarele de frumos.

Întreprinderea de produse cosmetice FARMEC — Cluj-Napoca





Cea care vă înfrumusețează
se numește

ADA

și reprezintă o gamă întreagă
de produse din domeniul
cosmeticii decorative,
într-o coloristică modernă:
fond de ten,
fard de pleoape,
roșu de buze,
fard de obraz,
tuș albine
pentru pleoape,
lac pastă și sidef
pentru unghii.



ÎNTEPRINDEREA DE PRODUSE COSMETICE FARMEC — CLUJ-NAPOCA



○ gamă bogată de articole de artizanat și de artă populară, ceramică, cusături naționale, pieptare — cojoace, articole de uz casnic și gospodăresc — executate de meșteri și artizani populari din secțiile de producție-prestări ale cooperației de consum — se pot procura de la magazinele de prezentare și desfacere HERMES din București (str. Săpăari nr. 16, str. C. Exarcu nr. 1, str. N. Gheorghe nr. 20, Calea Dorobanți nr. 140 și B-dul N. Titulescu, Bloc. 13) și din întreaga țară.



COMERȚUL PRIN CORESPONDENȚĂ

Un mijloc modern de comerț, folosit de cooperația de consum, vine în sprijinul celor ce doresc să-și procure prin poștă unele articole de îmbrăcăminte, de uz casnic, aparate electrotehnice etc. Articolele solicitate sînt trimise la domiciliu în baza scrisorii dv. expediată pe adresa: «Universalcoop — Comerțul prin corespondență, str. Vulturii nr. 31, sector 4, București, cod 74123. Plata se face la primirea coletului.

Unitatea vă expediază, gratuit, la cerere, lista și cataloagele cu produsele existente în depozit.